الدكتور عبد العزيز الدسوقي

في عالم المتنبي

دار الشروق

في عالم المتنبي

الطبعــــة الأولى

١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م

الطبعــــة الثانيــة

١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م

القاهرة : ١٦ شارع جواد حسني - هاتف : ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨
برقياً : شروق - تلكس : 93091 SHROK UN
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برقياً : داشروق - تلكس : SHOROK 20175 LE

الدكتور عبد العزيز الدسوقي

في عالم المتنبي

دار الشروق

مَدْخَل

تقـــديـم

« أحياناً تلم بي حالة من الظمأ الروحي الغلاب ، تهز أعماقي ، وتزلزل كياني وتتركني في حزن ممتد ، فأهرب من دنيا الناس إلى أصدقائي القدامى الذين يطلون عليّ – في حب – من خلال زجاج مكتبتي .

ولقد عشت أياماً كاملة مع صديق من أعظم هؤلاء الأصدقاء ، عشت مع « أبي الطيب المتنبي » في ديوانه بأجزائه الأربعة ، وهي نسخة من شرح البرقوقي يرحمه الله . تلازمني منذ الصبا .

و(المتنبي) صديق قديم عرفته منذ مطالع الصبا ، وكنت أحفظ معظم شعره ، في فترة من فترات حياتي وكانت تهزني تجاربه الشعرية الحارة الحزينة ، وكنت أحزن من أجل طموحه المعذب ، وترفعه الجريح ومعاناته الدائمة ، ولقد وقعت في أسره وذقت كل الصروف والأحداث التي عاناها من خلال معاشرتي تلك التجارب النابضة في ديوانه .

وكنت أطرب حتى لما كان يبدو في شعره تزلفاً وذلة واستكانة ، ولا أزال أنفعل في احتدام ، عندما أصل إلى هذا البيت ، من قصيدته البائية التي أنشدها أمام « كافور » :

أبا المسك هل في الكأس فضل أذوقه ‏ ‏ ‏ فـإني أغـني منـذ حـين وتشرب

هذا النسج الشعري . وهذا الصدق الفني . وهذا الشجى المرهف النافذ ، ينسيني هذا المعنى القريب للبيت ، ويدخل بي إلى باطن هذا الشاعر المتمرد الذي تعانده الأيام . فأتعاطف معه ، وأعيش مأساته الكونية المتجددة .

والحق أن أبا الطيب كان يحس – دائماً – هذا القلق الوجودي المدمر ، وكان يشعر بالفقد المستمر ، وغروب الحياة ، مع شهوة عظيمة للسيادة والسيطرة ،

ولقد كانت ظروف الحياة من حوله تفرض عليه هذا النمط الأسيف من الحياة . ومن أجل هذا ظل يتمزق وظل يصارع حتى سقط قتيلاً ، قبل أن يحقق أي حلم من أحلامه الكبيرة .

ولكنه ظل محتفظاً بكبريائه طوال حياته على الرغم مما كان يلقى من غدر وإخفاق ، وإننا لنشم رائحة الاحتراق النفسي وهو يخاطب قلبه ، ويطلب إليه ألا يغدر به كما غدر به سيف الدولة :

حَبَبْتُكَ قَلْبي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَـأَى ... وقـد كـانَ غداراً فكُن أنتَ وَافِيـا
وأعلمُ أنّ البَيْنَ يُشكيك بَعْدَهُ ... فَلَسْتَ فُؤادي إن رأيتك شاكيا
أقلَّ اشتياقاً أيها القلبُ ربمّا ... رأيتُك تصفي الودَّ من ليس جَازيا
خُلقت ألوفاً لو رحلتُ إلى الصبا ... لفارقتُ شيبي موجعَ القلب باكيا

لست أدري لماذا لا نعاود تقديم هؤلاء الشعراء لشبابنا ، من خلال قراءة جديدة ، وتذوق فني جديد لشعرهم ، كما فعل الرواد العظام للنقد والدراسة الأدبية في مطلع هذا القرن .

وتمنيت أن تمكنني الظروف لأعيش فترة طويلة مع شعر المتنبي أعرض له صفحة روحي ووجداني ، وأذوقه مرة ثانية ، فقد يفتح الله عليّ وأقدمه في كأس جديدة لشباب اليوم » .

* * *

تذكرت هذه السطور الحارة التي كتبتها ونشرتها منذ بضعة أعوام ، فآثرت أن أفتتح بها مقدمتي لهذا الكتاب الذي أخص به عالم المتنبي .

فقد حققت بعض الأمل الذي كنت أتمناه وقدمت تذوقاً فنياً لبعض أشعار المتنبي ، من خلال منهج جمالي سميته « الرؤية الفنية » . ونشرته منجماً في مجلة الثقافة ابتداء من العدد الرابع والأربعين الصادر في يولية من عام ١٩٧٧ وأنهيت هذا الحديث عن المتنبي في العدد السادس والستين الصادر في مارس ١٩٧٩ .

أي أنني وقعت في أسر أبي الطيب في أعوام ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ — أفكر فيه وأعيش مع شعره وأكتب عنه . وأقرأ ما كتب عنه من دراسات وبحوث .

وكانت هذه تجربة جديدة عليَّ . فقد تعودت أن أكتب ملاحظات ثقافية ، وأتناول بعض القضايا الفكرية والأدبية في مقالاتي التي أنشرها في الصحف

والمجلات ، دون أن أخطط لها ، أو ألتزم طريقة في كتابتها . فقد كانت تأتيني أفكار هذه المقالات ، عفو الخاطر ، أو ربما أوحتها مناسبة طارئة . أو أكتبها استجابةً لتكليفٍ ، أو مجاراةً للمناخ الثقافي السائد .

وكنت ألتزمُ منهجاً محدداً صارماً في تأليف الكتب لا أحيد عنه .

فما طبيعةُ هذه الفصول التي أدرتها حول أبي الطيب أكثر من عشرين شهراً . ؟

الحق أنني جمعت بين الطريقتين التي أمارس من خلالهما الكتابة والتأليف . أو قل إنني اصطنعت طريقة جديدة انبثقت من خلال تفاعل هاتين الطريقتين . وهي طريقة تجمع بين ما في الطريقتين من محاسن . فقد التزمت بالفعل منهجاً علمياً دقيقاً سرت على هديه ، وأنا أكتب كل هذه الفصول ، لأنني – وبخاصة في القسم الأول الذي سميته « الرؤية الفنية » – كنت أريد أن أحقق هدفين :

الأول : اختبار هذا المنهج الجمالي على أرض الواقع . ومن خلال التذوق الشعري .

والثاني : تخليص عالم المتنبي مما علق به من غبار التفسيرات الاجتماعية والسياسية والتأويلات المذهبية . والتحليلات النفسية . ورد النقاء الشعري لهذا العالم العظيم المفترى عليه . كما قلت في بداية حديثي عن المتنبي .

هذان الهدفان ، فرضا عليّ أن ألتزم هذا المنهج الجمالي الذي سميته «الرؤية الفنية » وأن أحدده تحديداً صارماً حتى لا يختلط بما شاع من مناهج في تناول النصوص ، تزعم لنفسها صفة التذوق الجمالي .

على أن طبيعة النشر الشهري في المجلة فرضت عليّ أيضاً أن أتناول في كل شهر عنصراً معيناً قد يكون فكرةً ، وقد يكون تحليلاً لبعض اللوحات الشعرية . وقد يكون جزءاً من موضوع كبير أستكمله في أكثر من مقال .

وهذه الطبيعة الجديدة حددت حجم الفصل المنشور . ومنحته صفة التلقائية والوضوح . وهي أشياء تعطي للمقالات جاذبية وخصوبة .

ولكنني – في كل الأحوال – كنت أستشعر وضوح الغاية ، وألتزم المنهج الذي حددته لنفسي .

ومنهجي في تذوق شعر المتنبي كان ينظر إلى الشعر من الناحية الفنية ، يلج مباشرة إلى داخل النص ، ويحاكمه من خلال مقاييسه الجمالية والفنية ، ويصل إلى أهدافه ومراميه من خلال هذه المعايير .

ولكنه مع ذلك لا يتنكر لظروف الشاعر الروحية والنفسية ، وأحداث حياته السياسية والاجتماعية والعقائدية ، فقد نسترشد بها ونفيد منها . ولكننا ننكر أن يتحول العمل الأدبي إلى وثائق تاريخية وسياسية واجتماعية ونفسية .

وبهذه الحرية انصرفت إلى تأصيل هذا المنهج ودعم أركانه الثلاثة . التي تمثلت في :

- التشكيل اللغوي .
- الإشعاع الفني .
- بناء القصيدة على طريقة اللوحة .

وقد طبقت هذه الأركان على بعض شعر المتنبي . وهذا هو الأمر الجديد الذي أعتقد أنني قدمته للقارئ في هذا الكتاب . وهو الذي يشكل بالفعل القسم الأول من هذا الكتاب .

ولكن في أثناء هذه العملية النقدية ، صدرت الطبعة الثانية من كتاب أستاذنا المحقق الباحث الأديب محمود محمد شاكر ، فتناولته بالتقويم الموضوعي ووازنت بينه وبين كتاب طه حسين « مع المتنبي » في خمسة فصول ، نشرت ابتداء من العدد الثاني والخمسين من مجلة الثقافة الصادر في يناير ١٩٧٨ حتى العدد السابع والخمسين الصادر في يونية ١٩٧٨ .

وقد رد الأستاذ شاكر على هذه المقالات الخمس بثلاثة فصول مطولة ممتازة نشرت ابتداء من العدد الستين الصادر في سبتمبر ١٩٧٨ .

وقد رأيت أن أضيف هذه الفصول الثمانية لتكون القسم الثاني من هذا الكتاب .

ثم عنّ لي أن أضيف قسماً ثالثاً إلى هذا الكتاب هو شعر المتنبي كله . مضبوطاً بالشكل مشروحاً شرحاً دقيقاً .

وبذلك يكون كتابي في « عالم المتنبي » بأقسامه الثلاثة نموذجاً لما كنت أريد تحقيقه لشعرنا العربي القديم .

ففيه منهج للتذوق الجمالي والفني للشعر يمكن أن يحتذى .

وفيه دراسات نظرية وتطبيقية تدور حول هذا الشعر نفسه .

ومع هذين ، النص الكامل لشعر المتنبي موضوع الدراسة والتذوق .

* * *

وعسى أن نتمكن من إخراج هذه الأقسام الثلاثة في مجلد واحد مهيب جذاب ،

يتلاءم مع شعر المتنبي ، ومنزلته الرفيعة في تاريخنا الأدبي .

وأتمنى ـ أيضاً ـ أن نقدم شعرنا العربي كله على هذا النحو من الاهتمام والاحتشاد .

والله من وراء القصد ، هو ولينا . وهو حسبنا ونعم الوكيل .

القاهرة في : رمضان ١٤٠٨ هـ .
إبريل ١٩٨٨ م

القِسمُ الأوّل

رُؤيةٌ فنِّيّةٌ

المقالة الأولى

هذه مغامرة جديدة أقوم بها في عالم المتنبي الشعري ، هدفها الأساسي تحرير هذا العالم الفني مما علق به من غبار التفسيرات الاجتماعية والسياسية والتأويلات المذهبية ، والتحليلات النفسية ، ورد النقاء الشعري لهذا العالم العظيم المفترى عليه .

وأنا أعلم أن هذا العمل شبه مستحيل لعدة أمور أهمها :

أ – أن أبا الطيب رجل عام اشتغل بالحياة العامة منذ فجر صباه بالكوفة حتى مصرعه في (دير العاقول) (في الرابع والعشرين من رمضان سنة ٣٥٤ هـ . أغسطس سنة ٩٥٥ م) واختلطت حياته العامة بشعره ، وعبرت تجربته الشعرية عن هذه الحياة أصدق تعبير ، وتأثرت بها أعمق تأثير . وسنصادف ونحن على أبواب عالمه الشعري كثيراً من الأصداء السياسية والاجتماعية والمذهبية .

ب – كثرة الدراسات التي دارت حول الرجل وشعره في القديم والحديث . والخلافات المستمرة حوله . والتي تصل في معظم الأحيان إلى لون من المتناقضات .

ج – تشعب المناهج النقدية في الدراسات التي دارت حول شعره والتي تعوق كل مجهود جديد يخلص للدراسة الفنية لعالمه الشعري .

ومع ذلك فقد ولجت هذا العالم الفني الأثير لذوقي وعقلي وشعوري . ولم أصطحب معي في تلك الرحلة الجديدة إلا ما سميته منهج « الرؤية الفنية » وديوان المتنبي (طبعة عزام) وأعتقد أن هذا المنهج سيحل لي معظم المشكلات التي تصادفني .

وأحب أن استطرد قليلاً لأحدد معالم هذا المنهج الذي اتخذت له اسم « الرؤية

الفنية » فليس هو هذه اللفظة التي يستخدمها هؤلاء الأدعياء الذين يتعاطون صناعة النقد الأدبي في ساحتنا الثقافية بدون علم أو فهم أو موهبة . وإنما هو المنهج الذي ينظر إلى العمل الأدبي من الناحية الفنية . يلج مباشرة إلى داخل العمل الأدبي ، ويحاكمه من خلال مقاييسه الجمالية والفنية ، ويصل إلى أهدافه ومراميه من خلال هذه المعايير الفنية البحت . ولا يتنكر هذا المنهج لظروف الشاعر النفسية والروحية وأحداث حياته السياسية والاجتماعية والعقائدية . ولكنه ينكر كل الإنكار ما يسمى بالعلاقة الحتمية بين ظروف الشاعر النفسية والروحية وأحداث حياته السياسية والاجتماعية وبين عالمه الشعري . فالذين يقولون بهذه الحتمية ، يبدأون دراستهم من خارج النص الأدبي والفني يبحثون عن السياسة والاقتصاد والتاريخ والاجتماع ويفسرون من خلالها شعر الشاعر وفن الأديب . ويبحثون عن مطابقته لتلك الظروف الخارجية ، فإذا لم يطابقها فهو غير صادق في نظرهم . وتتحول بذلك الأعمال الأدبية والفنية إلى وثائق تاريخية واجتماعية وسياسية وربما وثائق نفسية .

أما منهج « الرؤية الفنية » فيبدأ من داخل العمل الفني نفسه ، لأنه يرى أن العمل الفني بمختلف أشكاله وأجناسه ، كون مستقل عن عناصره الأولى وجزئياته المختلفة ، التي أسهمت في تشكيله . كون خاص له قوانينه الموضوعية الخاصة به . فشعر المتنبي مثلاً عالم لغوي جمالي، مستقل كل الاستقلال عن عناصره الأولى التي شكلته . وهي ظروف الشاعر السياسية والاجتماعية والنفسية . خلق لغوي مستقل يمور في داخله كل ما يمور في الحياة من تيارات ، ولكنه ليس الحياة ذاتها . فقد نصل من خلال هذا العالم الفني ، إلى أحداث وظروف ، تطابق أحداث حياة الشاعر وظروف نفسه . وقد نصل إلى أحداث تناقض الأحداث التي نعرفها عن الشاعر . لأن الشاعر عندما يَجْبُل تجربته الشعرية ويشكلها مما يحيط به من ظروف وأحداث تتفاعل وتتحول إلى خلق لغوي وعالم فني مستقل عن جزئياته التي شكلته . فظروف الشاعر النفسية وأحداث حياته قد تكون مجرد مثير للتجربة ، وقد تلهمه تلك الظروف والأحداث صوراً عكسية . وقد يعدل الشاعر في تلك الأحداث ، وقد يطمسها تماماً ، ولهذا فالربط الحتمي الساذج بين الظروف الخارجية وبين العمل الفني ، عمل تأباه طبيعة (منهج الرؤية الفنية) لأن هذا المنهج لا يهتم إلا بالعمل الفني ، ومن باطنه يصل إلى كل القيم الفكرية والجمالية وقد تكون هذه القيم من عالم السياسة أو من عالم الاجتماع أو من طبيعة النفس البشرية .

المهم أن نتوصل إليها من داخل العمل الفني وفي إطاره .

وقد تبدو هذه التفرقة شكلية . ولكنها في الحقيقة ليست كذلك ، لأننا عندما نبدأ من داخل العمل الفني نكون نقاداً لا تشغلنا الشواغل التي خارج النص . ولا تلهينا عن اكتشاف كل القيم الفنية والجمالية ، وطريقة الشاعر في التصوير والتعبير والإبداع وهي جوهر العمل النقدي .

وأعتقد أن هذه الرؤية الفنية ستفيد من كل مناهج النقد الموضوعية والتاريخية والاجتماعية والنفسية والجمالية . وبذلك تكون منهجاً متكاملاً يمكنني من التجول بحرية في عالم المتنبي الشعري .

شيء آخر أحب أن أشير إليه في هذا الاستطراد ، وهو أنني منذ عشرين عاماً وأنا أعاشر شعر المتنبي معاشرة حميمة من خلال هذا المجلد الأسود الذي يضم ديوان المتنبي بتحقيق عزام . أتم قراءته في العام مرتين أو ثلاثاً . ولهذا فلست غريباً على هذاالكون الشعري الفسيح ، إنني أعرف كل منعطفاته ومنحنياته ، ومساربه ، أعرف دروبه ومسالكه ، أعرف رموزه وقيمه التعبيرية والتصويرية .

أسوار هذا العالم .

وبمجرد أن ندخل عالم المتنبي الشعري نحس أنه مسور بأربعة أسوار عالية ضخمة ... هي الطموح ، والحزن ، والتمرد ، والهروب من النفس ، وتدوي في آذاننا تلك الأبيات الثلاثة وكأنها الشعار الذي يضعه المتنبي في مدخل عالمه الشعري :

أي محل أرتقي أي عظيم أتقي
وكل ما خلق الله وما لم يخلــق
محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

وكلما أوغلنا في هذا العالم الوحشي العبقري صادفتنا أمثال هذه الشعارات :

أنــام مــلء جفــوني عــن شواردها ... ويسهر الخلــق جـراهـا ويختصم
ومــا تَسْمَعُ الأزمــان علمــي بأمرها ... وما تُحسِنُ الأيام تكتب مـا أملى
الخيــل والليــل والبيــداء تعــرفني ... والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وعندما يطول لبثنا في عالم المتنبي الشعري ونعرف رموزه الفنية وأسراره الجمالية والفكرية ، نألف هذا العالم ونتعرف على أسراره . ونعرف هذا المزاج الفني المتفرد

الذي يصهر شخصية الشاعر العظيم ، ويحيلها إلى شخصية شعرية ، ويحيل عالمه الشعري إلى حياة تشتبك برموز عالمه الشعري الفنية وملامحه الجمالية .

لست أنكر أنني وجدت في داخل هذا العالم الفني أصداء كثيرة لظروف الشاعر النفسية وسلوكه الاجتماعي ، وأحداث حياته ، منذ ولد في الكوفة في عام (٣٠٣ هـ – ٩١٥ م) بل لقد تمكنت من خلال تتبع قصائده – مرتبة ترتيباً زمنياً في طبعة عزام – أن أتتبع شريط حياته ، وأتابع رحلته الشاقة في الكوفة وصحراء السماوة . وفي بغداد ثم في الشام أو في حلب أو في مصر أو في خراسان ، ويمكن أن نستخرج من ديوانه كل علاقاته الاجتماعية والفكرية والروحية ، كما يمكن أن نتعرف على كل الشخصيات التي دار حولها شعره من ملوك وأمراء ووزراء وقضاة وسوقة وصعاليك . ويمكن أن نوازن بين هذا العالم الفني الحافل وبين تاريخ الشاعر وسلوكه وأحداث حياته . ولعل مثل هذا المنهج هو الذي جنى كثيراً على عالم المتنبي الشعري ، واستنفد كثيراً من جهود الباحثين والدارسين ، كان أحراها أن تتجه إلى الناحية الفنية في شعره .

شيء آخر أحب أن أشير إليه في بداية هذه الدراسة ، خاص بشخصية المتنبي ، نحسها من خلال شعره . أن هذه الشخصية تتميز بقدر كبير من الإشعاع والجاذبية والحيوية . إذا أضفنا هذا إلى الموهبة العاتية التي كان يتمتع بها أبو الطيب ، رحمه الله ورضي عنه ، أدركنا السر الحقيقي لما كان لشعره من تأثير وحيوية وإثارة . يستوي في ذلك ما قاله في مطلع صباه أو بعد أن نضجت ملكاته واكتملت أدواته . وما قاله في التعبير عن أحزانه وخوالج نفسه ، أو ما قاله في المدح أو الذم . وأحب أن أعترف أنني توصلت إلى اجتهاد شخصي فيما يسمى بتكسب أبي الطيب بالشعر ، بعد هذه المعاشرة الطويلة الحميمة لعالمه الشعري ، أن هذا الشعر لا يمكن أن يكون من شعر المدح أو الذم الذي كان يصطنعه الشعراء ، استجلاباً لرفد الملوك والأمراء ، لأن شخصية المتنبي الطاغية المشعة الجذابة ، المثيرة للحيوية ، حولت هذا الشعر إلى شيء آخر ، يمكن أن نسميه أفكار رجل يشتغل بالحياة العامة ويعبر عن معاناته السياسية وأفكاره في تغيير الحياة من حوله . ولا شك أن المتنبي كان متأثراً بروح العصر الذي يعيش فيه . وكان له تصور فكري كامل لما يجب أن تكون عليه الحياة العربية . وكان له تصور خاص في بعث الدولة العربية . وإعادة أمجاد الإمبراطورية الاسلامية . وكانت تؤرقه كثير من الهموم الاجتماعية وطبيعة الحياة

وظروف المجتمع . كل هذا يجعل شعره الذي قاله في المدح والذم والعتاب والاستعطاف شعراً سياسياً ، يعبر عن أفكار رجل يشتغل بالحياة العامة .

لهذا لا أظن أن المتنبي كان شاعراً متسولاً يمدح الملوك والأمراء ليحصل على المال . وإنما كان رجلاً سياسياً يشتغل بالحياة العامة ، ويرتبط بهؤلاء القادة والأمراء ويرسم لهم الطريق ويرشدهم ويذيع أعمالهم وأمجادهم من خلال شعره ، وكأنه مؤسسة إعلامية . ولو دققنا في طبيعة هذا الشعر الذي كان يمدح به سيف الدولة ، أو كافوراً ، أو ابن العميد أو عضد الدولة ، لوجدنا شخصية هذا الداعية السياسي والمفكر القومي والشاعر العبقري ، واضحة تزحم هذه القصائد ، لقد كان يمدح نفسه ويتغنى أشواق روحه ، في بداية معظم هذه القصائد وفي خواتيمها . وأحياناً كانت تشغله ذاته عن شخصية الممدوح .

ولهذا عندما كان يرتبط بأمير أو وزير كان يقصر شعره عليه . لأنه كان يحقق ذاته من خلال هذا الأمير أو الوزير . وقد ظل مرتبطاً بسيف الدولة تسعة أعوام كاملة أَنْجَبَ خلالها أجمل شعره .

وأداره عليه مادحاً ، ومشيداً بحروبه ، ومعاتباً ، ورائياً أقاربه . ولكنه كان في كل هذه الأحوال يعبر عن ذات نفسه أصدق تعبير ، ويصور ما يمور في حياته أدق تصوير . ويبدو أن حبه لسيف الدولة كان حباً لنفسه ، ومدحه لسيف الدولة كان مدحاً لنفسه ، إنه أمير عربي في مثل سنه ، أتيح له أن يحمي ثغور المسلمين ، ويحارب الروم ، ويؤدب القبائل الثائرة من البدو الذين كان يعكرون صفو دولته . والمتنبي طامح متمرد ، حاول في مطلع حياته أن يقوم بثورة سياسية فأخفق وسجن في حمص عامين . وبعد خروجه من السجن استقر في يقينه ، أنه لا يجيد فن السياسة ، إلا من خلال الشعر . فعزم على أن يغزو العالم من خلال الشعر .

ولقد حقق له سيف الدولة شيئاً من المشاركة الفعلية في السلطة . فقد كان يصطحبه معه في كل غزواته . ليتيح له الإسهام في العملية الحربية من الناحية الإعلامية والفكرية ، وكان أبو الطيب يعيش بالفعل هذه المعارك يفرح للنصر وينذحر عند الهزيمة ، وكأنه المنتصر شخصياً أو المهزوم . وكان سيف الدولة يصحبه أيضاً في أيام فراغه من مشاغل الدولة والحكم . وكان هذا الأمير يكرم المتنبي ويحترمه وينزله من بلاطه منزلة رفيعة ، وأشبع في نفسه ذلك الشوق العظيم إلى

السلطة وإلى الحكم وإلى المجد . وأشبع في نفسه أيضاً ذلك النزوع العربي الإسلامي الذي كان يؤرق أحلام أبي الطيب فلا عجب أن تتحول علاقة أبي الطيب بسيف الدولة تجربة من أعمق التجارب الفكرية والعاطفية ، وتصبح من أهم التحولات في حياته ، والتي أحدثت في حياته الباطنية أعمق الآثار . ولا أعتقد أن في حياته أحداثاً تشبه هذا الحدث وإن كان من الممكن أن نقف عند حدثين في حياته يقاربان هذا الحدث العظيم . الأول محاولة الثورة في مطلع حياته التي أفضت به إلى السجن . والحدث الثاني انفصاله عن سيف الدولة وهجرته إلى مصر واتصاله بكافور . وقد أحدثت هذه التحولات في أعماقه آثاراً بعيدة ظلت تلازمه طوال حياته . بل لعل هذه التحولات الباطنية هي التي منحت شخصيته تلك الجاذبية الباهرة ، وذلك الإشعاع المتألق وهذه المغناطيسية الساحرة . وبهذا أثر في الناس حباً وبغضاً وشغلهم وأثار عليه الثائرة . وما أصدق تلك العبارة المشهورة التي قالها منذ أعوام طوال الناقد المغربي الكبير «ابن رشيق القيرواني» وحفظها لنا كتابه «العمدة» :

« ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس » . على أن سحر هذه الشخصية وجاذبيتها قد انعكس على شعره أيضاً . فملأ الدنيا وشغل الناس ، قديماً وحديثاً . فلا يزال بعض الدارسين يهاجم أبا الطيب وشعره في الكتب والصحف السيارة . أما في القديم فيحدثنا «ضياء الدين بن الأثير» في كتابه (الوشي المرقوم) قائلاً «كنت سافرت إلى مصر سنة ست وتسعين وخمسمائة ورأيت الناس مكبين على شعر أبي الطيب المتنبي دون غيره ، فسألت جماعة من أدبائها عن سبب ذلك وقلت : إن كان لأنَّ أبا الطيب دخل مصر ، فقد دخلها قبله من هو مقدم عليه ، وهو أبو نواس ، الحسن بن هانئ ، فلم يذكروا لي في هذا شيئاً . ثم إني فاوضت عبد الرحيم بن علي البيساني (القاضي الفاضل) رحمه الله في هذا فقال لي : إن أبا الطيب ينطق عن خواطر الناس ... ولقد صدق فيما قال» .

ولا أظن ابن الأثير قد بعد عن الحقيقة . فشعر أبي الطيب يعكس بصورة حادة مشكلات المجتمع العربي في القرن الرابع الهجري ، وأحداث الدولة الإسلامية في تلك الحقبة . وربما صور على نحو ما تلك التطلعات الفكرية والروحية التي كانت تمور في بعض النفوس فتدفعها دفعاً إلى الثورة . ولعل هذا هو الذي جعل الدارسين يهتمون بما في شعر المتنبي من وقائع وأحداث وصور اجتماعية وفكرية . ويوازنون بينها وبين الوقائع التاريخية التماساً للصدق التاريخي ، ثم ينصرفون بعد

ذلك تماماً عن فن المتنبي الشعري .

ولست أدري هل أنا متأثر برسوخ هذا التقليد ، فقد انصرفت أنا أيضاً ـ حتى الآن ـ عن عالم المتنبى الشعرى إلى أشياء خارجية . وأقوالٍ مجردة ؟ . أم أنني أحاول أن أستنفد ما في نفسي من تلك الآثار الخارجية ، لأدخل إلى عالمه الشعري بدون أفكار سابقة ، وبأدوات الباحث الجمالي .

وأنا في حاجة – بعد ذلك كله – أن أمهد لهذه المغامرة الجمالية بصورة تطبيقية ، أشرك معي فيها القارئ المتذوق ، ونحاول معاً أن نرتبط بهذا العالم الشعري العظيم ، ونتدرب سوياً على معرفة طبيعة هذا العالم ، ونكتشف معاً أسراره الجمالية ، ونفسر تجاربه الحية النابضة . وأقول نفسر ولا نشرح ، فالشرح تبسيط ساذج للتجربة – نضطر إليه عندما نقدم لتلاميذنا الصغار نصوصاً من هذا الشعر القديم . أما التفسير فعملية كشف واعية مركبة نتعرف من خلالها على رؤية الشاعر الفنية والجمالية . ونتذوق كل الإمكانات الفنية التي يمكن أن تشعها التجربة الفنية ، وننفذ إلى جوهر التجربة وقد نصل إلى كنوز تقبع في باطن التجربة لم يهتد إليها الأقدمون . وقد تضيء بعض الجوانب المظلمة في أعماق التجربة الفنية فتتوهج وتسطع وتشع وتلهم . وتتحول الدراسة إلى عمل إبداعي يضيء التجربة ويثريها ولا يعيش على هامشها .

وسأقدم للقارئ ثلاث لوحات من شعر المتنبي لتكون مدخلاً إلى عالمه الفني .

اللوحة الأولى قالها في صباه الأول يعبر عن تجربة الثورة في نفسه وهي تعكس صورة لأفكاره الثورية الأولى التي لا نستبعد أن تكون مزيجاً من القرمطية وبعض أفكار الشيعة وهي أصداء تسربت إليه من المحيط الثوري الذي كان يحيط به في الكوفة وبادية « سماوة » التي أقام فيها فترة من صباه .

واللوحة الثانية ، قصيدته الميمية الحزينة التي أنشدها سيف الدولة في جمع من العرب والعجم بعد أن امتنع عن إنشاده فترة من الوقت . وكان سيف الدولة يتألم اذا تأخر المتنبي عن إنشاده ، فيحضر في مجلسه بعض الشعراء ينسدونه ويتعرضون للمتنبي بالذم . وقد أنشدها إياه في عام ٣٤١ وهو على أبواب الأربعين من عمره .

أما اللوحة الثالثة : فهي لاميته الرائعة التي تضم مجموعة من التجارب النابضة الحزينة الحارة . كما تسجل بعض المعارك الحربية التي خاضها سيف الدولة ، عندما غادر حلب إلى ديار مصر لاضطراب البادية بها ثم عبر الفرات إلى دلوك

وإلى قنطرة صنجة وإلى درب القلة فشن الغارة على أرض عرفة وملطية ، ولما انتهى إلى آمد بلغه أن الروم قد شنوا الغارة على انطاكية فتحول إليهم بجيشه . ولحق بهم عند مرعش وأوقع بهم الهزيمة وأسر «قسطنطين» ابن قائدهم «الدمستق» وعاد منتصراً غانماً . وقد أنشد المتنبي هذه القصيدة في عام ٣٤٢ .

أعترف أنني لا زلت بعيداً عن منهج « الرؤية الفنية » فأنا أقدم شروحاً للقصائد من خارج النصوص ، وأضع بين يديها وقائع التاريخ . مخالفاً بذلك منهجي الذي أعتزم أن أسير عليه وعذري في ذلك أنني أعتبر كل هذه الدراسة مدخلاً لعالم المتنبي الشعري .

ولقد اخترت ثلاث لوحات تمثل التحولات الحاسمة في حياة المتنبي والتي أشرت إليها من قبل . فاللوحة الأولى تمثل تجربة الثورة . واللوحة الثانية تصور بذور تمرده على سيف الدولة الذي أدى بعد ذلك إلى انفصاله عنه . أما اللوحة الثالثة فتمثل ذروة ارتباطه بسيف الدولة .

أعتقد أنه آن الأوان لأن نتخلص من العالم الخارجي ونلج معاً إلى عالم المتنبي الشعري . نعرض صفحة أرواحنا معاً لصوره الفنية .

المقالة الثانية

من أدق الأمور التي يعاني منها ناقد الشعر – ولا أقول مبدعه – عملية البناء الفني للقصيدة ، أو التشكيل الفني للقصيدة . والناقد الحديث أشد معاناة وأكثر حيرة أمام هذا الأمر ، وبخاصة إذا كان يتناول شاعراً عربياً قديماً ، لا يهتم كثيراً ببناء قصيدته من خلال الصور .

وقد عانيت هذه المشكلة عندما بدأت ألج عالم المتنبي في محاولة لدراسته من خلال منهج (الرؤية الفنية) (فأبو الطيب) لم يكن يهتم كثيراً بالصورة الفنية في بناء قصائده . قد تأتي ، وقد لا تأتي . ومع ذلك فمعظم شعره ، يتميز بحيوية فنية وجاذبية حارة ، وإشعاع مرهف ، وحضور متجدد .

ويبدو أن الشاعر العبقري يملك إلى جانب موهبته الفنية ، موهبة أخرى ، يمكن أن نطلق عليها موهبة «التشكيل اللغوي» إذا جاز لنا أن نستخدم مصطلحات الرسامين والتشكيليين . تلك الموهبة تعينه على تشكيل قصيدته من خلال الصور ، أو من خلال براعته في استخدام الكلمات ، وتتابع المقاطع والقدرة على استخراج ظلال الألفاظ وإيحاءاتها وجرسها ، واستبطان المعاني المستكنة في باطن الكلمات .

وقد كان المتنبي من أقدر الشعراء العرب – قديماً وحديثاً – على عملية التشكيل اللغوي هذه . وعلينا ونحن في عالمه أن ندرك – أولاً – الأسرار الفنية لهذه العملية التشكيلية ، فهذه العملية هي التي ستؤكد هذا الوهم الذي استقر في روعي منذ فترة طويلة ، فقد كنت أحس بعد قراءة أية قصيدة للمتنبي أنني أمام لوحة فنية . لوحة رسمها فنان ماهر . عنده حس فني متفوق . قادر على توزيع الظلال والأضواء ومزجهما بمهارة فنية . وإذا كان الرسامون يتعاملون – بسهولة – في رسم لوحاتهم ، مع الألوان . والفنانون التشكيليون يتعاملون في تشكيل تماثيلهم مع الأحجار بيسر ،

فإن أبا الطيب كان يتعامل في رسم لوحاته الشعرية مع كلمات اللغة . كان يشكلها تشكيلاً فنياً مذهلاً لا يتأتى إلا لفنان موهوب يملك ناصية اللغة ، ويعرف كل مفرداتها ويتفهم دلالاتها المختلفة ، وحسه بجرس حروفها وتنغيماتها حس دقيق .

ونحن بطبيعة الحال نعرف أن المتنبي كان إلى جانب موهبته الشعرية – مثقف ثقافة لغوية دقيقة . ويحدثنا مؤرخو الأدب أنه كان من المكثرين من نقل اللغة والمطلعين على غريبها وحوشيها ولم يسأل عن شيء إلا واستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر . ويقال إن « أبا علي الفارسي » صاحب الإيضاح والتكملة ، وهو من كبار علماء اللغة ، سأله يوماً كم من الجموع على وزن « فِعْلَى » (بفتح الفاء وسكون العين) ؟ . فقال المتنبي في الحال : « حِجْلَى » و« ظِرْبَى » . قال الشيخ أبو علي : فطالعت كتب اللغة ثلاث ليالٍ على أن أجد لهذين الجمعين ثالثاً ، فلم أجد .

ولم تكن تلك الثقافة اللغوية وحدها كافية لأن تبني شخصية المتنبي الشعرية . بل كان يملك بطبيعة الحال – تلك الموهبة الفنية العاتية . وذلك الانفعال الحار والعاطفة المتأججة . والخيال الخصب . وفوق هذا كله كان يملك جاذبية الشخصية . كل هذه العناصر هي التي شكلت شخصية المتنبي الشعرية . وهي التي حولته إلى رسام بالكلمات ، وحولت قصائده إلى لوحات حتى ليمكن أن نطلق على كل قصيدة من قصائده . القصيدة اللوحة . أو اللوحة فقط .

ولست أعني بهذا الاصطلاح تعبيراً مجازياً ، أقصد منه الثرثرة أو إظهار التعالم بميادين الفنون الأخرى ، كما يفعل بعض إخواننا ، ولكني أقصد حقيقة هذا المصطلح ، فالمتنبي يرسم قصيدته ، كما يرسم الفنان لوحته ، وكما يهتم الفنان – وهو يبدع لوحته – بالضوء والظلال . والفراغ . والمساحات والنقط والألوان . ومعالم الإطار الذي يضم كل هذه العناصر .[1] يهتم المتنبي بكل هذه الأشياء ولكن أدوات تشكيل قصيدته اللوحة : حروف وألفاظ ومقاطع ؛ من تشكيلها وتتابعها وانتقائها ، يستطيع أن يحدث ، ظلالاً وفراغات ومساحات ويفجر فيها الضوء . وساعدته موهبته البصرية والسمعية على مراعاة النسب في القصيدة . وإدراك التوازن والإيقاع والتدرج والتباين . والتماثل في الحدود التي رسمها للقصيدة .

---

(١) عبد الفتاح رياض – التكوين في الفنون التشكيلية .

ويبدو أن هذا الكلام النظري لن يوضح فكرة القصيدة اللوحة عند المتنبي ، ولا بد من الصبر والمثابرة على لون من التطبيق التفصيلي على بعض هذه اللوحات لنكشف بالدليل العملي فن اللوحة القصيدة عند المتنبي ، وذلك جزء من جوهر المغامرة النقدية التي أحاول أن أقوم بها في عالم المتنبي ، من خلال منهج الرؤية الفنية .

وسنقوم أولاً بعملية التدرب الفني مع القارئ . سنبدأ معاً في قراءة لوحات ثلاث من شعر المتنبي ، نقرأها أكثر من مرة . وبصوت مرتفع ونحاول أن نتذوق ما فيها من قيم تعبيرية ، وتصويرية ونتسمع لجرس الألفاظ ، ونلتمس الشحنة المتأججة التي تسري في الأداء الفني ولنرى الملامح العامة للوحة الشعرية ، ثم ندقق ونحدق في أجزاء اللوحة . وسنجد المتنبي ذلك الفنان الصناع . يضع أولاً إطار اللوحة في لمسات سريعة . ثم يعاود رسم التفصيلات الدقيقة . من خلال التعبير والتصوير . ثم يلقي لمسات أخيرة على اللوحة ليمنحها تأثيرها الكلي .

وإليك هذه اللوحات الثلاث . التي اخترناها لتمثل شعر المتنبي في مراحله المختلفة . اللوحة الأولى من شعر صباه قالها وهو في العقد الثاني من حياته . واللوحة الثانية قالها في عام ٣٤١ هـ وهو في العام الثامن والثلاثين من عمره . والثالثة قالها في عام ٣٤٢ .. وهي تمثل فنياً وفكرياً شعر المتنبي في مراحله المختلفة .

في اللوحة الأولى يغني أشواق فكره وروحه ويعبر عن طموحه المتمرد الثائر . وفي اللوحة الثانية يصور هذا التمزق النفسي والمؤامرات التي كانت تعرض له وهو في ظلال سيف الدولة . وفيها تلمح عشقه الحار لسيف الدولة . واللوحة الثالثة تمثل نضجه الشعري في تسجيل أمجاد سيف الدولة وحروبه وانتصاراته . وهي في الوقت نفسه تعبر عن هموم الأمة العربية والإسلامية في هذا العصر المضطرب المحتدم في القرن الرابع الهجري . ويبدو أنها كانت أيضاً هموم المتنبي وأشواقه الفكرية والروحية . وهو على شاطئ الأربعين من عمره :

* * *

(اللوحة الأولى)

(قالها في صبـاه)

ضيـفٌ أَلَمّ بـرأسي غـير مُحْتَشِمِ — والسيفُ أحْسنُ فِعْـلاً منه باللِّمَمِ
أبعَدْ بعِدْتَ بياضاً لا بياض لـه — لأنتَ أسودُ في عَيْني من الظُّلَمِ
بحبٍّ قاتلـتي والشيب تـغْـذيَـتي — هَـوَايَ طِفْـلاً وَشيْبي بالغِ الحُلم
فـا أَمُرُّ بـرسمٍ لا أُسائلـه — ولا بـذاتِ خِمـارٍ لا تُـريقُ دَمِي
تَنفَسَتْ عـن وفـاءٍ غـيرِ مُنصدعِ — يـومَ الرحيـل وشَعب غيرِ مُلتئم
قَبّلْتُها ودُموعـي مَـزْجُ أدمُعِـهـا — وقَبّلَتْني على خـوفٍ فَـماً لِفَـمِ
فـذقتُ مـاءَ حيـاةٍ مـن مُقبَّـلِها — لـو صابَ تُرْباً لأحيـا سالفَ الأُمَمِ
تَـرنو إليَّ بعيـن الظبـي مُجْهِشَـةً — وتمسحُ الطَّـلَّ فوقَ الوردِ بالعنَمِ
رُويـدَ حُكْمَكِ فينا غـيرَ منصفَـةٍ — بالنَّاسِ كلُّهـم أفـديكِ من حَكَمِ
أبدَيْتِ مثلَ الذي أبـديتُ مـن جَزَعٍ — ولم تُجِنّي الذي أجنَنْتُ منْ ألمِ
إذاً لَبَزَّكِ ثـوبَ الحسن أصغـرُه — فصرتِ مثليَ في ثوبـين من سَقَـمِ
ليس التعَلُّـلُ بالآمـالِ مـن أَرَبي — ولا القناعـةُ بالإقْـلالِ من شِيَمي
ولا أظُـنُّ بناتِ الدهرِ تـتركـني — حتـى تسدَّ عليهـا طُرْقَها هِمَمِي
لمْ الليـالي التي أخنَـتْ على جِـدَّتي — بـرقّـةِ الحال واعْـذِرْني ولَا تلُمِ
أرى أُنـاساً ومَحْصُولي عـلى غَنَـمٍ — وذكـرَ جُـودٍ ومحصُولي على الكَلِمِ
وَرَبُّ مـال فقـيراً من مُروَّتـه — لم يُثْـرِ منـه كمـا أثـرى من العَدَمِ
سيصْحَبُ النصلُ مني مثـلَ مَضْربـه — وَينْجَـلي خَبَري عن صِمَّةِ الصِّمَـمِ
لقـد تصَبرتُ حتـى لاتَ مصطَـبرٍ — فالآنَ أُقحِـمُ حتى لاتَ مُقْتَحَمِ
لأتركَـنَّ وجـوه الخيـل ساهمـةً — والحربُ أقـومُ من ساقٍ على قَدَمِ
والطعْنُ يُحرقها والزَّجْـر يُقلِقُهـا — حتى كأنَّ بها ضَرْبـاً مِنَ اللَّمَمِ
قد كَلَّمَتْها العـوالي فَهْي كالحـةٌ — كأنمـا الصابُ معصورٌ على اللُّجُمِ
بكلِّ مُنْصلتٍ مـا زال منتظـري — حتى أدلتُ لـه من دولةِ الخَدَمِ
شيخٌ يـرى الصلواتِ الخَمسَ نافلـةً — ويستحل دمَ الحُجّاجِ في الحَرَمِ

وكلما نَطَحَتْ تحتَ العَجاجِ بــه أُسدُ الكتـائِب رامتْـهُ ولم يَـرِمِ
تُنسى البـلادَ بـروقَ الجـوِّ بَارِقَتِـي وتكتفـي بالدمِ الجـاري مِنَ الدِّيـم
رِدي حِيـاض الرَّدى يا نفْسِ واتركي حياضَ خـوفِ الردَّىَ للشاءِ والنَّعَمِ
إن لم أذرْك عـلى الأرمـاحِ سَايِلَـةً فلا دعيتُ ابنَ أمِّ المجـدِ والكَـرَمِ
أيملـك المُلكَ والأسيـافُ ظامئـةٌ والطـيرُ جائعـةٌ لحـمٌ على وضَمِ
مَـنْ لـو رآني مـاءً مـاتَ من ظمأ ولو مَثَلْتُ له في النـومِ لمْ يَنَـمِ
ميعـادُ كـلِّ رقيـقِ الشَّفرتينِ غـداً ومن عصى من مُلـوك العُرب والعجَمَ
فـإن أجـابوا.فما قصدي بها لهُـمُ وإن تولَّـوْا فما أرْضـىَ لها بهمِ[1]

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي ٢٨ (طبعة عزام) سنة ١٩٤٤ (١٩٤ ج ٤ طبعة البرقوقي) .

(اللوحة الثانية)

وَاحرَّ قَلْباهُ ممن قلبُه شَبِمُ   ومن بجسمي وحالي عنده سَقَمُ
ما لي أُكَتِّم حُبْاً قد برىَ جسدي   وتدَّعي حبَّ سيفِ الدولةِ الأممُ
إن كان يجمعنا حبٌّ لغُرَّتِه   فليْت أنَّا بقدرِ الحبِّ نقتَسِمُ
قد زرتُه وسيوفُ الهندِ مغمدةٌ   وقَدْ نظرتُ إليه والسيوفُ دمُ
فكان أحسنَ خلقِ الله كلهم   وكان أحْسَنَ ما في الأحسنِ الشيَمُ
فوتُ العدو الذي يَمَّمْتَهُ ظَفَرٌ   في طيِّه أسفٌ في طيِّه نعَم
قد ناب عنك شديدُ الخوفِ واصطنعتْ   لك المهابةُ ما لا تَصنعُ البُهمُ
ألزمتَ نفسَك شيئاً ليسَ يلزمُها   أنْ لا يواريَهم أرضٌ ولا عَلمُ
أكلما رمتَ جيشاً فانثنى هَرَباً   تَصَّرفتْ بكَ فى آثارِه الهمم
عليك هَزْمُهُمُ في كل مُعْتَرَكٍ   وما عليك بهم عار إذا انهزموا
أَمَا تَرى ظَفَراً حُلْواً سوى ظَفَرٍ   تصافحتْ فيه بيضُ الهندِ واللِّمَمُ
يا أعْدَلَ الناسِ إلا في مُعامَلَتي   فيكَ الخِصامُ وأنتَ الخصمُ والحَكَمُ
أعيذُهَا نظراتٍ منكَ صادقةً   أن تحسَبَ الشحمَ فيمنْ شَحْمُهُ ورَم
وما انتفاعُ أخي الدّنيَا بناظِرِهِ   إذاً استوت عندَه الأنْوارُ والظُّلَمُ
أنا الّذى نظرَ الأعمْى إلى أدبي   وأسمعتْ كَلِماتي من به صَمَمُ
أنامُ مِلْءَ جفُوني عن شواردِها   ويسهرُ الخلقُ جَرَّاهَا ويَخْتصِمُ
وجاهلٍ مَدَّهُ في جهله ضَحِكِي   حتّى أتَتْهُ يَدٌ فَرَّاسةٌ وفَمُ
إذا رأيتَ نيوبَ الليث بارزةً   فلا تظُنَّن أنَّ الليثَ مُبْتَسِمُ
ومهْجةٍ مُهجتِي من همِّ صاحبها   أدْركْتَها بجوادٍ ظهرُهُ حَرَمُ
رجْلاه في الركْضِ رجْلٌ واليدان يدٌ   وفعْلهُ ما تريدُ الكفُّ والقَدَمُ
ومُرهفٍ سرتُ بَينَ الموضعين به   حتى ضربتُ وموجُ الموتِ يلْتَطِمُ
فالخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفُني   والسيفُ والرمحُ والقرطاس والقَلَمُ
صحبتُ في الفَلَوات الوحشَ مُنْفَرِداً   حتى تعجَّب مِنيِّ القُورُ والأكَمُ
يَا مَنْ يعزُّ علينا أنْ نُفَارقهم   وجْدَانُنَا كُلَّ شيء بعدَكم عدمُ

ما كانَ أخلَقَنا مِنكُم بِتَكرِمَةٍ   لَوْ أنّ أمركُمِ من أمْرنا أمَمُ
إن كان سرّكُم ما قالَ حاسِدُنا   فما لجُرحٍ إذا أرضَاكُمُ ألَمُ
وبينَنَا لو رَعَيتم ذاك معرفةٌ   إنّ المعَارفَ في أهل النُّهى ذِمَمُ
كم تطلبون لنا عيباً فيعُجزكم   ويكرهُ اللهُ ما تأتون والكَرَمُ
ما أبعدَ العَيب والنقصان عَنْ شَرفي   أنا الثُّريا وذَانِ الشَّيبُ والهَرَمُ
ليتَ الغمامَ الذي عِندي صواعقُه   يُزيلُهنّ إلى مَنْ عِنْدَهُ الديَمُ
أَرى النّوى تَقْتضِيني كلَّ مَرْحَلَةٍ   لا تستقل بها الوَخَّادَةُ الرُّسُمُ
لَئِن تَرَكْنَ ضَميراً عَن ميامِنَنا   لَيَحْدُثَنَّ لِمَنْ ودعتُهم نَدَمُ
إذا ترحلتَ عَن قومٍ وقَدْ قَدَرُوا   أنْ لا تفارقَهمُ فالراحلون هُمُ
شَرُّ البلادِ مكانٌ لا صديق بِهِ   وشرُّ ما يَكْسبُ الإنسانُ مَا يَصِمُ
وشرُّ مَا قَنَصَتهُ راحتِي قَنَصٌ   شُهْبُ البُزّاة سَوَاءٌ فيه والرَّخَمُ
بِأَيِّ لفظٍ تقَولُ الشِّعرَ زِعْنِفَةٌ   تَجوزُ عِندَكَ لاَ عُرْبٌ ولا عجمُ
هذا عتَابكُ إلّا أنّه مِقَةٌ   قد ضُمِّنَ الدُّرَّ إلاّ أنَه كَلِمُ(1)

(1) المصدر السابق ٣٢٢ (١٠٤ جـ ٤ طبعة البرقوقي)

اللوحة الثالثة

(وأنشدها في جمادى الآخرة سنة اثنتين وأربعين وثلاثمائة) :

لياليَّ بعد الظاعنين شكول طوال وليل العاشقين طويل
يبن لي البدر الذي لا أريده ويخفين بدراً ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكنني للنائبات حمول
وإن رحيلا واحدا حال بيننا وفي الموت من بعد الرحيل رحيل
إذا كان شم الروح أدنى إليكم فلا برحتني روضة وقبول
وما شرقي بالماء إلا تذكراً لماء به أهل الحبيب نزول
يحرمه لمع الأسنة فوقه فليس لظمآن إليه وصول
أما في النجوم السائرات وغيرها لعيني على ضوء الصباح دليل
ألم ير هذا الليل عينيك رؤيتي فتظهر فيه رقة ونحول
لقيت بدرب القلة الفجر لقية شفت كمدي والليل فيه قتيل
ويوماً كأن الحسن فيه علامة بعثت بها والشمس منك رسول
وما قبل سيف الدولة اثّار عاشق ولا طلبت عند الظلام ذحول
ولكنه يأتي بكل غريبة تروق على استغرابها وتهول
رمى الدرب بالجُرْد الجياد إلى العدا وما علموا أن السهام خيول
شوائل تشوال العقارب بالقنا لها مرح من تحته وصهيل
وما هي إلا خطرة عرضت له بحران لبتها قنا ونصول
همام إذا ما هم أمضى همومه بأرعن وطء الموت فيه ثقيل
وخيل براها الركض في كل بلدة إذا عرَّست فيها فليس تقيل
فلما تجلى من دلوك وصنجة علت كل طود راية ورعيل
على طرق فيها على الطرق رفعة وفي ذكرها عند الأنيس خمول
فما شعروا حتى رأوها مغيرة قباحاً وأما خلقها فجميل
سحائب يمطرن الحديد عليهم فكل مكان بالسيوف غسيل
وأمسى السبايا ينتحبن بعرقة كأن جيوب الثاكلات ذيول

وعادت فظنوها بموزار قفّلاً	وليس لها إلا الدخول قفول
فخاضت نجيع الجمع خوضاً كأنه	بكل نجيع لم تخضه كفيل
تسايرها النيران في كل مسلك	به القوم صرعى والديار طلول
وكرت فمرت في دماء مَلَطْيَةٍ	مَلَطْيَةُ أمٌّ للبنين ثكول
وأضعفن ما كلفنه من قباقب	فأضحى كأن الماء فيه عليل
ورعن بنا قلب الفرات كأنما	تخر عليه بالرجال سيول
يطارد فيه موجه كل سابح	سواء عليه غمرة ومسيل
تراه كأن الماء مر بجسمه	وأقبل رأس وحده وتليل
وفي بطن هنزيط وسمنين للظبى	وصم القنا ممن أبدن بديل
طلعن عليهم طلعة يعرفونها	لها غرر ما تنقضي وحجول
تمل الحصون الشم طول نزالنا	فتلقى إلينا أهلها وتزول
وبتن بحصن الران رزحى من الوجى	وكل عزيز للأمير ذليل
وفي كل نفس ما خلاه ملالة	وفي كل سيف ما خلاه فلول
ودون سميساط المطامير والملا	وأودية مجهولة وهجول
لبسن الدجى فيها إلى أرض مرعش	وللروم خطب في البلاد جليل
فلما رأوه وحده قبل جيشه	دروا أن كل العالمين فضول
وأن رماح الخط عنه قصيرة	وأن حديد الهند عنه كليل
فأوردهم صدر الحصان وسيفه	فتى بأسه مثل العطاء جزيل
جواد على العلات بالمال كله	ولكنه بالدارعين بخيل
فودع قتلاهم وشيع فلّهم	بضربٍ حزون البيض فيه سهول
على قلب قسطنطين منه تعجب	وان كان في ساقيه منه كبول
لعلك يوماً يا دمستق عائد	فكم هارب مما إليه يؤول
نجوت بإحدى مهجتيك جريحة	وخلفت إحدى مهجتيك تسيل
أتسلم للخطيّةِ ابنك هارباً	ويسكن في الدنيا إليك خليل
بوجهك ما أنساكه من مُرِشَّةٍ	نصيرك منها رنة وعويل
أغركم طول الجيوش وعرضها	عَليٌّ شروب للجيوش أكول
إذا لم تكن لليث إلا فريسة	غذاه ـ ولم ينفعك ـ أنك فيل
إذا الطعن لم تدخلك فيه شجاعة	هي الطعن لم يدخلك فيه عذول

فإن تكن الأيام أبصرن صَوْلَه ... فقد علم الأيام كيف تصول
فدتك ملوك لم تسم مواضيـــــا ... فإنك ماضي الشفرتين صقيل
إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ... ففي الناس بوقات لها وطبول
أنا السابق الهادي إلى ما أقــوله ... إذ القول قبل القائلين مقول
وما لكلام الناس فيمـا يريبني ... أصول ولا لِلقائلِيــه أصــول
أعادي على ما يوجب الحب للفتى ... وأهدأ والأفكـــار فيَّ تجـول
سوى وجع الحساد داو فإنّـــــه ... إذا حل في قلــب فليس يحول
ولا تطمعن من حاسد في مودة ... وإن كنت تبديها له وتنيــــل
وإنا لنلقـى الحادثات بـأنفس ... كثير الرزايـــا عندهـن قليل
يهـون علينا أن تصــاب جسومنا ... وتسلم أعراض لنا وعقــول
فَتِيهًا وفخراً تغلب ابنة وائـــــل ... فأنت لخير الفاخـرين قبيـــل
يغُـم عليًّـا أن يموت عـدوه ... إذا لم تَغْلـه بالأسنـة غول
شريك المنايـا والنفوس غنيمـة ... فكل مماتٍ لم يمتـــه غُـلول
فإن تكن الدولات قسمـــاً فإنها ... لمن ورد المــوت الزؤام تدول
لمنْ هوَّن الدنيا على النفس ساعة ... وللبيض في هَام الكُماة صليل (١)

* * *

(١) المصدر السابق ٣٤٧ (٢٦٩ جـ ٣ طبعة البرقوقي) .

مع اللوحات الثلاث

وتأمل معي إطار اللوحة الأولى تجد اللون الأسود يغلب عليه . وتجد الخطوط الفنية الغليظة الحادة .

يرسم المتنبي هذا الإطار من خلال هذا الشيب الذي يلم برأسه وهو صبي. وهو يسميه ضيفاً غير محتشم ، ويزجره في حدة :

أبعـد بعـدت بيـاضـاً لا بياض لـــه   لأنـت أسود في عينـي مـن الظلـم

هنا يتحول كل شيء إلى ظلام . وتأمل معي طريقة التعبير بالحروف عن هذا المعنى . تتابع حرف الباء أربع مرات وهو صوت انفجاري يرسم هذه الحدة والغلظة في اللوحة كلها. وإلى جواره حروف انفجارية أخرى كالتاء والدال والراء والظاء والسين والشين تجد كل هذا في البيتين . هذا الإيقاع الحاد يطبع بعد ذلك كل القصيدة أو اللوحة . وهو في البيت الأول يستخدم كل إيحاءات الألفاظ والمعاني . فهذا الشيب الذي ظهر فجأة في رأسه أحسن منه السيف عندما يفعل فعله باللمم ، الشيب يكسب الشعر بياضاً ، ولكن السيف القاطع يكسب الشعر حمرة الدم .

بيتان في أول القصيدة حاول أن يخرج بهما على المطالع التقليدية للقصيدة العربية فهو يذكر تجربة الشيب التي ألمت برأسه دفعة واحدة وهو بعد في غضارة الصبا . من خلال صورة فنية ، يستعير فيها الضيف غير المحتشم للشيب الذي ظهر في رأسه دفعة واحدة .. ويضع إلى جانب تلك الصورة الفنية هذا التقرير الحاسم في الشطر الثاني من البيت الأول « السيف أجمل وقعاً على اللمم من الشيب » ولعله من أجل هذا زجر الشيب هذا الضيف الثقيل زجراً حاداً عنيفاً . لأنه أسود في عينه من الظلم ...

ونحن نقف عند لفظ السيف ويتداعى إلى عيوننا لون الدم . كما نقف عند لفظة « الظلم » وما تشعه من إيحاءات . وما يتداعى حولها من معان . فنحس أن الشاعر يدبر شيئاً خفياً . بعد هذين البيتين نرى الشاعر يذكر حبيبته . ويسائل الرسم

المحيل ويتذكر لحظات الوداع وكيف قبلها وهي ترنو إليه باكية . ولكن شدة انفعاله تحيل هذه الذكريات إلى شيء آخر . فتأمل معي كيف يعبر عن حبه بقوله « بحب قاتلتي والشيب تغذيتي » فهو يتغذى بحب قاتلته وشيبه . والتعبير عن الحبيبة بالقاتلة يفجر في التجربة الفنية وهجاً حاراً ويلفتنا إلى أن نكتشف شيئاً آخر أو معنى ثانياً لهذه الحبيبة ، التي فقدها وهو طفل وربط بينها وبين شيبه بعد أن بلغ الحلم هو يتذكرها دائماً ويسائل عنها كل رسم . وكل ذات خمار تريق دمه . والدم دائماً . ألا يلفتنا هذا إلى أن هذه الحبيبة لا بد أن تكون رمزاً للثورة التي تغلي في وجدان هذا الشاعر المتمرد الطموح . بذلك نتفهم تلك التعبيرات غير المألوفة في تذكر الحبيبة التي ذاق من مقبلها ماء حياة لو أصاب تراباً أحيا سالف الأمم » ورنت إليه بعين الظبى مجهشة . تلك التي يحبها في كل أحوالها ظالمة أو منصفة .

رويـــد حكمــك فينـا غيــر منصفة   بالنـاس كلهـم أفـديك مـن حكم

هذا هو الجزء الأول من اللوحة وقد أخفاه الشاعر ببراعة في الظلام . ولكنه يقودنا إلى جزء آخر تحس فيه بمساحة من الفراغ الأبيض في وسط اللوحة تمهيداً لرسم الشكل النهائي للوحة – هذا الجزء ابتدأ بقوله :

ليس التعلـــل بــالآمـــال من أربي   ولا القنــاعـة بــالإقــلال مـن شيمـي

ولا أظــن بنــات الـدهــر تتركـني   حتى تسد عليها طرقها هممـي

وبعد ذلك يطلب منا ألا نلومه على فقره بين هؤلاء الناس الذين لا مروءة لهم ولا كرامة فهم كالبهم رغم ثرائهم .

بعد هذا الجزء من اللوحة يبدأ الجزء الهام وهو المحور الأساسي الذي أبرزه إبرازاً كبيراً وتحس أنه بدأ يرسم بالدم على هذه المساحة البيضاء ..

سيصحب النصل مني مثل مضربه   وينجلي خبري عن صمّة الصمـم

لقد تصبرت حتى لات مصطـــبر   فالآن أقحـم حتى لات مقتحـم

وتأمل تتابع هذه المقاطع الحادة المعبرة ، وصرير الحروف المثير . ألا تحس هذا التمرد في التعبير والتصوير « تصبرت » (أقحم) (حتى لات مقتحم) .

بعد هذا يصور جو المعركة التي سيخوضها .

لأتــركن وجـــوه الخيــل ساهمـــة   والحرب أقوم من ساق على قدم

والطعن يحرقهـــا والزجـر يقلقهـــا   حتى كأن بها ضربـــاً من اللمم

هذه الخيل الساهمة من شدة الحرب تتحول من هول الطعن والزجر إلى مجنونة هائجة مائجة « نَاشَتْها الرماح » .

وهنا يسفر الشاعر بشكل حاد محدد عن هدفه :

بكل منصلت ما زال منتظري   حتى أدلت له من دولة الخدم

إنه يهدّد هؤلاء الخدم من الأتراك الذين استولوا على العراق وخرجوا على السلطان سيهدم دولتهم ويفزع أمنهم .

تنسى البلاد بروق الجو بارقتي   وتكتفي بالدم الجَاري عن الديم
رِدِي حياض الردى يا نفسي واتركي   حياض خوف الردى للشّاء والنعم
إن لم أذرك على الأرماح سائلة   فلا دعيت ابن أم المجد والكرم
أيملك الملك والأسياف ظامئة   والطير جائعة لحم على وضم
ميعاد كل رقيق الشفرتين غدا   ومن عصى من ملوك العرب والعجم
فإن أجابوا فما قصدي بها لهم   وإن تولوا فما أرضى لها بهم

ما هذه الدعوة التي يعد لها كل هذا الاعداد . ويجهز لها كل هذه الخيول والتي سيخوض في سبيلها كل هذه المعارك . أعتقد أنه كان يجهز لثورة تصل به إلى حكم ولاية من تلك الولايات التي وثب عليها الخدم والعبيد . ولهذا يؤكد أنه سيحارب كل من عارضه من ملوك العرب والعجم ، وإن أطاعوه فبها . وإلا فسيوردهم موارد الحتوف .

بذلك تنتهي تلك اللوحة التي يمكن أن نسميها « الثورة » أو « الحرب » وقد مزج فيها الشاعر بين اللون الأسود والأبيض والأحمر . وانصهرت صورها وألفاظها وتعبيراتها تحت وطأة هذا الانفعال الحار الذي كان يغلي في نفس الشاعر . ولفحتها تلك الجاذبية الشخصية بنارها .

أريد أن أقول إن تناول هذه القصيدة على هذا النحو ليس إلا جزءاً صغيراً من منهج الرؤية الفنية . إنه الجزء الحي في نسيج التجربة النقدية ، والذي يربط النقد الأدبي بتيارات الفنون الأخرى التي يحتدم بها عالمنا المعاصر . وهو تيار داخلي نستطيع أن نتكشف من خلاله الأبعاد المتعددة التي تشعها القصيدة . فمثلاً نستطيع أن نعرف أن المتنبي قد ركز في هذه (القصيدة اللوحة) على إبراز الثورة التي تعتمل في نفسه ، وإبراز سجاياه كفارس يبدأ حياته بالامتلاء بالثورة وتغيير نظم الحكم

التي يعيش في ظلالها . ويتوعد كل من يقف في سبيل دعوته ، من خلال تعبير حاد مُوحٍ مؤد مثير ، ومن خلال تصوير فني يجسد أجواء الحرب . وانظر إلى صور الخيل وهي في المعمعان . وبروق الجو . والدم الجاري . وحياض الردى والسيوف الظامئة . والطير الجائعة . كل هذه التعبيرات والصور تأخذ سمتها في إطار القصيدة اللوحة حمراء قانية بلون الدم المتفجر الذي يذكرنا بجو المعارك الساخنة الملتهبة .

ولكن كيف تحول كل هذا إلى لوحة فنية تعبر عن كل هذا ؟ ذلك يتوقف على فحص ما في التجربة الشعرية من استخدام فني مرهف وانتقاء للحروف والألفاظ والكلمات التي تفجر الجو الفني الذي يقصد إليه الشاعر . وعن طريق الصور المتحركة الشاخصة التي نراها بصورة متميزة في هذه اللوحة .

المقالة الثالثة

الفرق بين الشاعر العبقري ، وبين الشاعر النظام أو الشاعر المتوسط الموهبة أن الأول يبدع تجربته الشعرية دون أن يعي أنه يرسم لوحة أو يشكل صورة ، أو يعقد تشبيهاً ، أو ينشئ استعارة أو كناية ، والأخيرين يحاولان ترصيع تجاربهما بهذه الأشياء . ومن ثم تجيء تجارب الشاعر العبقري – رغم عفويتها وتلقائيتها – ناضجة – من الناحية الجمالية زاخرة بالصور الفنية . والتشكيل اللغوي الموحي . حافلة بالاستعارات والكنايات وبقية المحسنات اللفظية . ولكن كل ذلك يختفي داخل التجربة الفنية فلا يراها المُتَلَقِّي ، وإن أحس آثارها ، ووهجها الفني ، وقدرتها على الإيحاء . أما الشاعر النظام ومتوسط الموهبة فتجيء تجاربهما باهتة فاترة لا تلهم ولا تثير .

أقول هذا بمناسبة الحديث عن القصيدة اللوحة عند المتنبي ، فلا شك أنه كان لا يعي أنه يرسم لوحة أو يقوم بتشكيل لغوي . ولكن الناقد هو الذي يجيء في أي عصر من العصور ليستخرج من تجربة الشاعر ، ملامح جديدة في الإبداع والفن . ويفسرها على ضوء قراءتها الجديدة . بعد أن يحللها ويركبها . وهذا هو منهج « الرؤية الفنية » الذي أحاول استخدامه .

قراءة جديدة للتجارب الفنية . وتحليل لمكوناتها الجمالية ، وتفسير لخصائصها الفكرية والروحية وتركيب جديد – على ضوء هذا التحليل والتفسير – يحول التجربة الفنية إلى شيء جديد . وبهذا يتحول العمل النقدي لقصيدة ما ، عملاً إبداعياً ، يثير من المتاع واللذة العقلية والفنية ما تثير القصيدة من متعة جمالية وروحية . وبذلك تتحول التجارب النقدية إلى تجارب فنية . وبقدر ما تتعدد الأعمال الفنية يجب أن تتعدد الأعمال النقدية التي من هذا الطراز الفني . بل يمكن أن تتعدد الأعمال

النقدية تعدداً كبيراً حول العمل الفني الواحد . فالتجربة الفنية لا تبوح بكل أسرارها لناقد واحد . ومن الممكن أن يجد كل ناقد جديد عندها سراً جديداً . بل ربما وُجِدَ نَاقدٌ يجىء بعد ألف عام أو أكثر فى عمل فنى أعظم أسراره .

ولعل هذا هو الذي يدفعني – دائماً – إلى تبني تلك الجملة العلمية المخلصة التي تنادي بعودة النقد الأدبي إلى مجاله الأصيل الجليل . وذلك بأن يبدأ من داخل العمل الأدبي ، لا أن يتحول إلى عمل سياسي واقتصادي واجتماعي . ويسقط على النص الأدبي تلك الظروف الخارجية ، ويتخذ منها معياراً يحاسب التجربة على أساسه . في هذه الحالة يضل عن جوهر الحقيقة ... الحقيقة الفنية ، بل والحقيقة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، لأنه يفقد طبيعته الأصلية . ولا يرقى إلى قيمة المناهج السياسية والاجتماعية والاقتصادية . أما إذا عاد إلى طبيعته الأصلية وأصبح نقداً أدبياً ، فإنه يضع أيدينا أولاً على جوهر العمل الأدبي ، وحقيقته الفنية ، وما فيه من قيم جمالية . وقد يصل بنا من داخل تلك التجارب الفنية إلى حقائق أخرى قد تكون من عالم السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع . يشعها العمل الفني فتلهم وتثير وتحرك بأكثر مما تحرك وقائع تلك المجالات المجردة .

ولعل الذين تابعوا معى الفصل الماضى يذكرون أنى نحت شيئاً خفياً داخل التجربة الشعرية في اللوحة الأولى التي عرضتها . شيئاً قادني إلى أن أتفحص تلك القصيدة تفحيصاً طويلاً لأرى ما فيها من رموز ومعان ثانية ، وقد اكتشفت على ضوء تصريح أبي الطيب أنه يعد لثوره . انظر إلى قوله :

ميعاد كل رقيق الشفرتين غدا	ومن عصى من ملوك العرب والعجم
فإن أجابوا فما قصدي بها لهم	وإن تولوا فما أرضى لها بهم

وقوله :

بكل منصلت ما زال منتظري	حتى أدلت له من دولة الخدم
شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة	ويستحل دم الحجاج في الحرم

وسميت هذه اللوحة « بالثورة » لما يحتدم فيها من انفعال متأجج حار انصهرت فيه كل صورها وألفاظها وتعبيراتها . وخرجت من داخل التجربة إلى خارجها فتساءلت هل هذا نتيجة لما كان يغلي في نفس الشاعر من طموح عارم متأجج ؟

---

(١) راجع قضايا وملاحظات العدد ٤٧.

وقادتني هذه التساؤلات إلى الاستئناس بالتاريخ وظروف الشاعر في هذه المرحلة من مراحل حياته . فعرفت فعلاً أن الحياة السياسية في القرن الثالث الهجري والقرن الرابع ، كانت مسرحاً للفتن والاضطرابات والثورات . واقتسام الخدم والعبيد للدولة الإسلامية . كما شهدت هذه الفترة الممتدة ، تلاطم العقائد والتيارات والمذاهب السياسية والفلسفية والدينية . ويكفي أن نذكر أن العراق شهد في القرن الثالث ثلاث ثورات كبرى . ففي مطلع هذا القرن قامت الثورة البابكية ، أو « الثورة الخرمية » وفي أواسطه قامت ثورة « الزنْـج » . وفي أواخره اشتعلت (ثورة القرامطة) وظلت مشتعلة إلى القرن الرابع . وقد ألهبت هذه الثورات النار في النفوس والعقول وأشعلت كثيراً من الفتن . وأشاعت جواً من الخراب والدمار كان يصل في بعض الأحيان إلى الاعتداء على الأماكن المقدسة . وإشاعة فتن طائفية وجو من الالحاد والزندقة . وفي اللوحة الأولى التي لا نزال معها يشير المتنبي إلى بعض هذه الطوائف وشيوخها :

شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة ويستحل دم الحجاج في الحرم

أبو الطيب إذن كان يجهز لثورة تقضي على دولة الخدم والعبيد . وتقضي أيضاً على كل هذه التيارات المذهبية المنحرفة التي تغير شرع الله وتستحل دم الحجاج الآمنين في الحرم .

ولعل هذه الرؤية الفنية تكشف لنا طبيعة حياة أبي الطيب في هذه الفترة من حياته . وتصحح كثيراً مما اتهم به . من أنه ادعى النُّبوّة أو تأثر بالقرامطة ، أو البيئة الشيعية التي عاش فيها ، فهذه الوثيقة الأدبية تؤكد ثورته على القرامطة والخوارج وكل هذه الطوائف .

وتؤكد استعلاءه على هؤلاء الولاة من الأتراك والخدم والعبيد . وتؤكد أنه كان يعد بالفعل للثورة ، وهذا هو التحول النفسي الأول في حياة أبي الطيب ولهذا نرجح ما ذهب إليه « الواحدي » من أنه قام بثورة سياسية ودينية وتبعه البدو الرحل من المتمردين والقابلين للاستهواء ، « وقد أسروه في سجن في حمص لمدة عامين ثم أطلق سراحه في نحو عام (٣٢٢ هـ ـ ٩٢٣ م)».

وقد أثرت فيه هذه الهزيمة وهذا السجن تأثيراً عميقاً ، وبذرت في نفسه بذور التحول النفسي الثاني ، الذي سنتحدث عنه فيما بعد .

كل هذه الأفكار والأسرار تقوله اللوحة التي نتحدث عنها ، وتقوله بطريقة

فنية موحية جميلة من خلال التجربة اللغوية التي بدأنا من داخلها رحلتنا مع أبي الطيب . فقادتنا هذه التجربة اللغوية إلى أحداث من التاريخ ، ووقائع من حياة الشاعر ، فلم نر بأساً من أن نستأنس بتاريخ تلك الفترة ، أو نقف على أحداث حياته . مجرد استئناس يلقي الضوء على التجربة الفنية ويثريها . فنحن لا نرفض ما يعين على تذوق العمل الأدبي . ولو كان من أحداث التاريخ والسياسة والاجتماع والاقتصاد وعلوم النفس والحياة ، ما دمنا نبدأ من داخل العمل الفني ولا نخضع هذا العمل الفني لهذه الأشياء . بل نخضع هذه الوقائع وتلك الأحداث لمنهج « الرؤية الفنية » كما عملنا في تناول هذه القصيدة . فقد فهمنا كثيراً من التعبيرات والصور في القصيدة على ضوء هذه الوقائع والأحداث . ولعل هذه الحبيبة التي يشير إليها في مطلع قصيدته رمز لتلك الثورة التي كان يعد لها . ولعل همومه الثقيلة في تلك المرحلة وانشغاله بالإعداد للثورة أصاب وجدانه بالغضون والهرم . فأحس بالشيب النفسي المبكر . وهو لا يزال في غضارة الصبا ، فزع من الشيب الذي غزا رأسه غير محتشم والشيب رمز الحكمة والتريث والصبر والنضج . وأحياناً نعتز به إذا كنا في أول العمر . ولكن المتنبي نفر منه نفوراً . وأحس به إحساساً كئيباً مظلماً لإحساسه بهذا الشيب النفسي المبكر :

ضيــفٌ ألــم بــرأسي غيــر محتشم — والسيــف أحسن فعــلاً منه بــاللمــم
أبعــد بعــدت بياضــا لا بياض لــــه — لأنت أسود في عيني مــن الظلــم

إنه في لحظة من لحظات التوهج الروحي والنفسي والانبعاث للثورة ، يرى الواقع من حوله يومض في لحظات خاطفة ، فيحس الفرق الشاسع بين أحلامه وطموحه وبين واقع الحياة ، فيقع في الهوة الحزينة ، ولكن هذا الحزن لا يستمر إلا للحظات ثم يقبع في أعماقه ، ويتناساه ويبدأ يرسم بالدم لوحة الثورة رسماً دقيقاً عميقاً .

لا تفارق الشاعر جاذبية الشخصية ، ولا قدرته الإبداعية ، فمنذ البيت الأول نــرى تلك القدرة ممثلة في استعارة أو تشبيه أو كناية . ونمضي مع بقية أبيات القصيدة ، فنرى التقديم والتأخير . والحذف . والجناس والطباق إلى آخر هـذه الأشياء التي دُرس – على ضوئها – شعر المتنبي كثيراً . ولا أريد في هذه القراءة الجديدة أن أقف طويلاً عند هذه الأشياء التي خدمها الأقدمون خدمات جليلة . ولكن الذي يلفت نظر الدارس الحديث ، هذا الإشعاع الفني والجاذبية الشخصية ،

والمغناطيسية الفنية في شخصية المتنبي ، والتي نحس أثرها واضحاً في العمل الأدبي .

ولا نظن أن المتنبي – وهو يبدع قصيدته هذه – كان واعياً بأنه يرصعها بكل هذه الأساليب البلاغية – على الرغم من أنه كان دقيق العلم بالبلاغة في صورها المختلفة ، غزير المعرفة باللغة ، بصيراً بمصطلحات النحاة والصرفيين – ولكن كل هذه المعارف كان بمثابة الخلفية الثقافية التي تختفي خلف موهبته الفنية العاتية ، إلى جانب معارف أخرى كثيرة ، تذوب وتتلاشى وتنصهر ثم تمتزج في مركب فني واحد ، يُكَوِّنُ ما نسميه بشخصية المتنبي الفنية . تلك الشخصية التي نصفها بالجاذبية الفنية . وهي التي تصقل أدوات الشاعر وموهبته الفنية . ومن ثم ينساق بفطرته الفنية إلى إبداع هذه الألوان الجمالية في القصيدة اللوحة . وإضفاء الحيوية على تلك القيم التعبيرية والتصويرية .

وليس مطلوباً من الفنانْ أن يعرف الجزئيات الفنية الدقيقة وهو في حالة الإبداع الفني . ولكن الناقد الحق هو الذي يقف عند هذه الأشياء يحللها ويتذوقها ويركب من جديد عملاً نقدياً فنياً يوازي عمل الفنان المبدع في الأثر الفني ...

فنحن مثلاً عندما نقف عند الاستعارة في البيت الأول نراه ينسجها من واقع التجربة الفنية في القصيدة ، فهو في صباه يعد لثورة ويجهز لها . وهو أمر ثقيل فادح يشغل العقل والقلب . ويصيبه بالهرم والقلق الدائم . فمن المألوف أن يبدأ رجل هذه حاله ، بشيء قريب من هذا الهم الداخلي ، فيقف عند الهم المحسوس ، وهو الشيب الذي يلم به مبكراً في صباه ، ليدل بذلك على أن الهم الباطني ، يؤثر على الخارج . وهو لا يلقي إلينا هذا المعنى بشكل تقريري ، وإنما يصوره من خلال استعارة حية نابضة : « ضيف ألم برأسي غير محتشم » . فهو هنا يعرفنا أن هذا الشيب الفجائي الذي ألم برأسه في صباه ، شبيه بالضيف غير المحتشم ، الذي ينزل بأصحابه فجأة وفي أي وقت ، دون مراعاة لحالة المضيف . ورغم حيوية هذه الاستعارة فإنها تلفتنا إلى جانب هام من شخصية المتنبي ، وهو كبرياؤه واعتداده بنفسه وسلوكه المتفرد . فمن طبيعة العربي الكرم ، فهو لا يسأل الضيف في أي زمان أو مكان ألم به .

ولكن هذا الذي يجعل للزيارة وقتاً معيناً ومكاناً معيناً ، لا بد أن يكون من طبيعة أخرى غير تلك الطبيعة ، ليس مردها البُخل أو الشُح ، فطبيعة التجربة لا تدل على هذا ، وإنما مردها الخصوصية التي يتمتع بها المتنبي . بعد ذلك يمضي

الشاعر في استخدام التعبيرات المجازية ، فإلى جانب هذه الاستعارة ينسج مجازاً آخر « والسيف أحسن فعلاً منه باللمم » فهو يشبه السيف الذي يقطع الرأس بجوار شحمة الأذن ويصبغ الشعر بالدم ، بالشيب الذي يلم بالرأس ويحولها إلى اللون الأبيض . ويرى أن فعل السيف أحسن من فعل الشيب ، وهنا نحس بما في أعماق الشاعر . ثم هو لا يقتصر على هذا التفضيل ، وإنما يزجر في البيت الثاني هذا الشيب زجراً حاداً . وقد تعانق في هذا البيت الجناس والطباق والاستعارة بصورة حميمة :

أبعد بعدت بياضاً لا بياض له ⁂ لأنت أسود في عيني من الظلم

وقد يقف الدارس الحديث عند قدرة الشاعر على استخدام المقاطع والحروف والتعبير من خلالها على المعاني التي يصورها ، كما نرى ذلك في تتابع الأصوات الحادة كالطلقات في هذا البيت .

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى حبيبته . ويتحدث عنها حديثاً غير مألوف كما بينا من قبل . ليلفتنا إلى أن هذه الحبيبة قد تكون رمزاً للثورة . وهي بالفعل كذلك . فبعد أبيات قلائل نراه يتوعد ويهدد باستخدام السيف بعد أن صبر طويلاً ثم يرسم صورة المعركة : وجوه الخيل الساهمة . والحرب أقوم من ساق على قدم ... ونسمع دبيب حوافر الخيل « والطعن يحرقها » و« الزجر يقلقها » والدماء تغطي جسدها « كأنما الصاب معصوب على اللجم » .

ويتحول كل شيء في المعركة إلى دم . وغبار وبروق :

تنسى البلاد بروق الجو بارقتي ⁂ وتكتفي بالدم الجاري عن الديم

إن التوازن واضح بين التصوير والتعبير ، وبين ما يحتدم في نفس الشاعر من ثورة عارمة ، هدفها تحطيم دولة الخدم والعبيد ، وإقامة دولة جديدة تحقق حلمه في إقامة دولة عربية ، تقضي على كل هذا الفساد والانحراف .

ولا نظن أن هذه القصيدة مفككة إلى أجزاء ، كما يبدو للوهلة الأولى . فلا شك أن هناك معنى كلياً عاماً يشملها . وتياراً موحداً يربط بينها ونحسه في كل أجزائها . هو الثورة والحرب والدم ...

وتأمل معي أجزاء القصيدة لتقف بنفسك على هذا . وتسمع معي صليل الحرب وجلجلة المعارك . تصوره موسيقى القصيدة الداخلية أعمق تصوير ، وأحياناً كانت تخفت هذه الموسيقى في لحظات الحزن العميق . وقد ساعد البحر الذي اختاره

الشاعر وهو البسيط على تعميق تلك التجربة ، فالحركة تنبسط في عروضه وضربه ، وتشتمل أجزاؤه السباعية على بسطه في الأسباب ، مما يتيح للشاعر الفنان أن يستخدم هذه الخاصية في تلوين التجربة وإخراجها بصورة كاملة .

ليس معنى كل هذا أن هذه القصيدة من أحسن شعر المتنبي ، فهي من شعر الصبا وكان في هذه الحالة لا يزال متأثراً بشكل واضح بمن سبقه من الشعراء وبالبحتري وأبي تمام بصورة خاصة .

ولكن اخترت هذه القصيدة لأنها : من شعر الصبا أولاً ثم لأنها تمثل تحولاً هاماً من التحولات النفسية التي ألمت بالشاعر ، وهو التحول إلى الثورة . اخترتها لتكون نموذجاً لهذا الشعر في تلك المرحلة من مراحل حياته ...

ولكنه تحول بعد ذلك تحولاً نفسياً آخر ، تمثل في إيمانه بأنه لا يستطيع أن يقيم دولة من خلال الحرب والثورة ، وإنما سيقيمها من خلال الشعر .. فتحول الشعر إلى ثورته الدائمة المتجددة ، وفي هذه المرحلة من حياته حدثت له تحولات نفسية عميقة . أهمها علاقته بسيف الدولة أو بمعنى أدق شعره في سيف الدولة . وقد ظهرت فيه بشكل أوضح خصائص شعره الأربع الطموح والحزن والتمرد والهروب من النفس والتي سميتها أسوار عالمه الشعري .

المقالة الرابعة

فإذا انتقلنا إلى اللوحة الثانية ، واجهنا عالم المتنبي الحقيقي . عالمه الفكري والروحي . وعالمه الفني في ذروة نضجه . واللوحة الثانية هي القصيدة التي مطلعها :

(واحــــر قلبـــاه ممن قلبـه شبـم ومـن بجسمي وحـالي عنـده سقم)

وهي ليست طويلة فعدد أبياتها سبعة وثلاثون بيتاً ، ولكنها مشحونة بالمشاعر المختلفة ، متأججة بالعواطف المحتدمة . تمثل عدة تجارب من تجارب المتنبي . منها تجربته في العمل العام وعلاقته بسيف الدولة . وهي تجربة من أعمق تجاربه وأكثرها طولاً ، فقد امتدت تسع سنوات ، وأكثرها غنى وثراء ، فقد امتلأت بالنضال والجهاد ، حيث كان سيف الدولة يكافح عن الدولة الإسلامية ، ويشتبك مع الروم في حروب دائمة متجددة ، وكان يقف أمام منافسيه من أمراء العراق وأمراء الشام وأمراء مصر . كما كان بين الحين والآخر يؤدب الخارجين عليه من رعيته ويردهم إلى الجادة ... وفي أيام السلم كانت حياة سيف الدولة حافلة بالترف والنعيم والدعابة والمرح واللهو . وكان المتنبي يشارك سيف الدولة في كل هذه الحياة الزاخرة الحافلة المتنوعة .

هناك تجربة أخرى تحتدم بها تلك اللوحة . وتتمثل في علاقة أبي الطيب بمنافسيه وحاسديه من الشعراء ورجال بلاط سيف الدولة .

أما التجربة الأهم التي تمثلها تلك القصيدة فهي تجربة الإحساس بالفشل ، فقد شعر أبو الطيب أن آماله لن تتحقق في ظلال سيف الدولة . وكان هذا الإحساس ذروة المأساة . فقد أحب سيف الدولة حباً حقيقياً . عشق فيه ذلك الأمير الفارس العربي الذي يحارب أعداء الأمة العربية من الروم والخدم والعبيد ، وأحب فيه كرمه ونبله وتقديره له ومعاملته له كشريك كفاح . أحب فيه كل هذا وكان يتمنى

أن يكافئه سيف الدولة بولاية ليحقق حلم حياته . ولكنه لم يفعل . وأحس أبو الطيب بالفشل . ودفعه هذا الشعور إلى التمرد الداخلي ، لأن طموحه العارم كان يأبى عليه الاستسلام والقناعة والرضا في ظل سيف الدولة على هذا الوضع . وتصادم طموحه العارم مع إحساسه العاتي بالفشل ، وعمل هذا التصادم عمله في نفسه فأوصله إلى ذروة المأساة وهي انفصاله عن سيف الدولة . كان هذا الانفصال كارثة نفسية عميقة ، كما كان بقاؤه الخامل واستمراره في بلاط الحمدانيين أكبر مأساة .

على أية حال نستطيع أن نتبين كل هذا في تلك اللوحة الرهيبة التي نسمع في مطلعها نواحاً حزيناً وندباً مظلماً ، وصرخات متقطعة مكظومة :

واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم
مالي أكتم حباً قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأمم

نحن هنا أمام بداية مشهد حزين متحرك . أبو الطيب ذلك العملاق المعتد بذاته في لحظة ضعف إنساني عتي يفقد توازنه فيندب كالثكالى ويصرخ ويولول « واحر قلباه » . وهذا التركيب اللغوي الذي يدل على الندبة « واحر قلبي » لا يستنفد كل أحزانه فيحول الياء إلى ألف ليخفف عن نفسه وهو يصرخ « واحر قلباً » ثم يضيف هاء السكت ويبقيها أيضاً في الوصل « واحر قلباه » ليتاح له أكبر قدر من الصراخ وإخراج أكبر كمية من الهواء الفاسد ... هذا الندب والصراخ والعويل من أجل ماذا ... ؟ ! من أجل تلك الحالة الدامية التي أشعرته بالفشل . سيف الدولة قلبه شبم أي بارد كناية عن انصرافه وعدم مبالاته به ، بينما قلبه المتأجج قد أضر بجسمه ، كما أضر إهمال سيف الدولة بحاله . .

في البيت الثاني نشعر بولولة مكتومة ، وحشرجات متقطعة فهو يعترف أن حب سيف الدولة الذي يكتمه قد برى جسده . وانظر إلى هذا الأداء اللغوي المؤدي « مالي أكتم » بالتاءين مبالغة في الكتمان « برى جسدي » هذه الحروف تحسها سناناً مسنونة تبري الجسد ... ثم مجيء المفارقة المحزنة . هذا الحب الجليل الصامت المستكن في أعماقه . وهو الفارس الطموح . يقابله ادعاء أجوف من المنافقين والكذابين والطامعين « وتدعي حب سيف الدولة الأمم » .

هذه المفارقة تشعرنا بالسخرية الحزينة . ويزداد سخرية وعمقاً وإيلاماً في البيت الثالث :

إن كـــان يجمعنـــا حـــب لغرتـــه فليـــت أنـــا بقـــدر الحـــب نقتسم

وهذا البيت يحتاج إلى تأمل عميق على ضوء السياق العام والتجارب التي تشعها القصيدة لأن بعض الجهلاء وبعض الكارهين لأبي الطيب تصوروا أنه يستجدي رفد سيف الدولة ويطالبه بالعدل في القسمة ، ليأخذ مالاً يكافئ حبه له كما يعطي هؤلاء .

والحق أن هذا البيت يمثل ذروة السخرية من سيف الدولة والتقريع . ولكنها سخرية غير ظاهرة ، وتقريع خفي . فهو يتهمه بعدم العدل وعدم الإحساس ، وعدم الإدراك للعدو أو الصديق ، ويدعوه إلى أن يتأمل هذا المعنى ولو فعل لأدرك كم هم طغام وأوشاب من السوقة ، وزعانف هؤلاء الذين ينافسونه في حبــه . ويحاولون الوقيعة بينهما . وكم هو عظيم مجيدٌ . يُستحق ولاية .

وقد استنفدت هذه الأبيات الثلاثة شحنة من غضبه فهدأت نفسه بعض الشيء فترك الحديث عن نفسه وأحزانه ، وراح يصور قصة العلاقة بينه وبين سيف الدولة وبين الخلال التي أحبه من أجلها :

قـــد زرتـــه وسيـــوف الهنـــد مغمـــدة وقـــد نظـــرت إليـــه والسيـــوف دم

أجل بدأت علاقته به فارساً يقود فرساناً ينتظرون خوض المعركة . ثم صحبه وقد اشتعلت المعارك وأعملت جيوشه سيوفها في الأعـداء فقتلتهم واصطبغت السيوف بالدماء . وهو يشير بذلك إلى أنه عرفه في السلم ، وتعلق به في الحرب . وتعلق قلبه بحبه في الحالتين :

فكـــان أحسن خلـــق الله كـــلهـــم وكـــان أحسن مـــا في الأحسن الشيم

فهو يحبه فارساً جميلاً ، وأميراً على قدر كبير من الخلق الرفيع .

في الأبيات الستة التي تجيء بعد هذا البيت يتحدث عن حروب سيف الدولة .

يبدأ من البيت السادس يصور استراتيجيته في المعارك ، فهو يفزع أعداءه ، فيهربون منه بمجرد أن يتجه إلى حربهم ، ومع ذلك لا يسعد سيف الدولة لأنــه يلزم نفسه شيئاً ليس يلزمها ، فهو عليه هزيمة الأعداء ، فإذا انهزموا وفروا فلا عليه بعد ذلك ، فقد ينوب شديد خوفهم منه عن السيوف ، وقد تصنع مهابتهم له ، ما لا يصنع الأبطال . ولكن همة سيف الدولة لا تقف عند حد ، فهو يتبع الجيش الهارب ولا يتركه إلا بعد أن يمزقه . ولكي تعرف الفرق بين الأفكار والمعاني

وبين الشعر اقرأ معي كيف صاغ أبو الطيب في أبيات ستة ملامح استراتيجية سيف الدولة في الحروب :

فوت العـدو الـذي يممتـه ظفر   في طيه أسف في طيـه نعـم
قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعت   لك المهابة ما لا تصنع البهـم
ألزمت نفسك شيئـاً ليس يلزمهـا   ألا يـواريهم أرض ولا علـم
أكلمـا رمـت جيشاً فانثنـى هرباً   تصرفـت بـك في آثـاره الهمـم
عليـك هزمهـم في كـل معترك   وما عليك بهـم عـار إذا انهزموا
أما تـرى ظفـراً حلـواً سوى ظفـر   تصافحـت فيـه بيض الهنـد واللمم

من خلال التصوير والتعبير والإشعاع الفني نعيش تجربة الحرب . ونحس عظمة هذا الأمير العربي الذي يذود عن الدولة العربية ذوداً ، ويحارب الروم والشعوبيين ويرفع راية العروبة والإسلام . وكان المتنبي يذكر كل هذه البطولات لسيف الدولة ، ليعتذر لنفسه عن تعلقه به وحبه له ، ولهذا لا نظن انتقال المتنبي من الحديث الذاتي الحزين إلى هذه المعارك خروجاً على وحدة الجو النفسي للقصيدة اللوحة ، إن هذه الخطوط وتلك الخيوط جزء من نسيج القصيدة الفني . ومن أجل هذا نراه بعد البيت الأخير يعاود الحديث عن علاقته بسيف الدولة في لهجة عتاب حادة تلامس التقريع :

يـا أعـدل النـاس إلا في معـاملـتي   فيـك الخصـام وأنت الخصم والحكم
أعيـذهـا نظـرات منـك صادقـة   أن تحسب الشحـم فيمـن شحمه ورم
ومـا انتفاع أخـي الـدنيـا بنـاظـره   إذا استـوت عنـده الأنـوار والظلم
أنـا الـذي نظـر الأعمى إلى أدبـي   وأسمعـت كلماتي مـن بـه صمـم
أنـام ملء جفـوني عـن شواردهـا   ويسهـر الخلـق جـراها ويختصـم

في هذه الأبيات الخمسة ينتقل أبو الطيب بين عتاب سيف الدولة وتقريعه . والفخر بنفسه . وكأنه يقول له من أنت حتى تعاملني هذه المعاملة ، وتستقبل خصومي ومنافسي وتسوي بيني وبينهم ؟ من أنت حتى تتجاهلني هذا التجاهل ولا تعترف بمطالبي ، ولا تحقق أحلامي ؟ ! إذا كنت فارساً وأميراً ، فأنا فارس وشاعر ، طبقت شهرته الآفاق وهز الدنيا وأسمعت كلماته من به صمم .

ولعل هذا المشهد يؤكد لنا الصورة الحقيقية لأبي الطيب ، وكيف أنه رجل يشتغل بالحياة العامة والسياسية . من خلال هذا الشعر . وليس مجرد شاعر مداح

ينتظر رفد سيده . وهل يعقل أن يكون كذلك وهو يخاطب الأمير بهذه الحدة ، ويقول له يا أعمى كيف تسوي بيني وبين هؤلاء السوقة الذين يلمون ببلاطك طلباً لهباتك ، وارتياداً لنوالك :

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأضواء والظلم

كيف يكون هذا شاعراً ذليلاً ، ذلك الذي يقول لسيف الدولة وهو يحبه كل هذا الحب ، إن كل الناس الذين يصطخبون حوله لا يحس بهم ولا يعبأ بهم ، إنه لا يفكر الا فى نفسه وفى أحلامه ومجده :

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

ولعل الذين يتصورون أن المتنبي لا يعني بهذا البيت إلا هؤلاء الذين يختلفون على شعره ، يدركون أن أبا الطيب قد امتزجت حياته بشعره ، وأنه من خلال هذا الشعر يشتغل بالحياة العامة . ويخوض المعارك .

هذه الأبيات الخمسة – إذن – تصور مشهداً ، يعطي الصورة الحقيقية لقيمة أبي الطيب في مقابل المشهد السابق الذي رسمه لسيف الدولة .

فإذا كان سيف الدولة أميراً فارساً يخوض المعارك والحروب . فهو فارس شاعر يحلم بتغيير الدنيا . وإذا كان بلاط سيف الدولة يغص بالشعراء الطامعين ، والمرتزقة والمغامرين ، فهو ليس واحداً منهم . إنه لا يريد المال فحسب ، إنه يحلم بالحكم ، فكيف يسوي سيف الدولة بينه وبين هؤلاء الأذناب والأفاقين .

ومع أن سيف الدولة كان يحترم المتنبي ، ويعامله معاملة كريمة ، ويعرف قدره ، فإن ذلك كان في حدود تكريم شاعر كبير . ومن أجل هذا كان المتنبي في بعض الأحيان يضرب عن قول الشعر وإنشاده . حتى يلفته إلى أنه فارس يشتغل بالحياة العامة ويشاركه الطموح والآمال ، لا مجرد شاعر كبير كل مهمته أن يقول الشعر في بلاط سيده وينشده ، وكان سيف الدولة بالفعل - يشعر أن الدولة العظيمة ، لا بد لها من شاعر عظيم كالمتنبي ولهذا كان يغيظه كلما أضرب عن قول الشعر ، ويجيء بشعراء آخرين ينشدون الشعر أمامه ، ويقعون في عرض المتنبي . وكان له حساد كثيرون ومنافسون أكثر من أنصاف الموهوبين من الشعراء . ولعل هذه القصيدة كان المثير الأول لها موقف من تلك المواقف . ولعل هذا يقودنا إلى مشهد آخر يجيء بعد المشاهد السابقة . مشهد عاصف ثائر محتج ، يهدد فيه أبو الطيب ، كل هؤلاء المرتزقة والحاقدين والمنافسين . يبدأ بقوله :

وجاهــل مــده في جهلــه ضحكـي حتى أتتــه يــد فراسة وفــم
إذا رأيــت نيــوب الليـث بارزة فــلا تظنــنّ أن الليث مبتسـم

ويستغرق هذا المشهد سبعة أبيات من البيت السابع عشر إلى البيت الثالث والعشرين ، وقد ارتفعت في هذا المشهد نبرة التهديد الحاسم إلى الذروة ، وانعكس ذلك على المقاطع والجمل والعبارات ، فهي في معظم الأحيان قصيرة زاجرة ، نسمع فيها صليل الحروف ودوي المقاطع وهدير الجمل ، وضراوة الصور ؛ يهدد هؤلاء الذين تجاهلهم ومد لهم في حبال الصبر وحلم عليهم ، بأنه سيبطش بهم : فانظر إليه كيف يعبر عن ذلك في الشطر الثاني من البيت الأول من هذا المشهد « حتى أتته يد فراسة وفم » وأصل الفرس دق العنق ، فاليد الفراسة ، هي التي تدق العنق . والفم يمزق الفريسة . فهو يهددهم بدق أعناقهم وتمزيق أشلائهم ، وتتداعى المعاني فيسخر منهم ويؤكد لهم أن نيوب الأسد البارزة لا تعني أنه يبتسم ، بل إنه يمزق فريسته . وتنصهر التجربة الفنية في التجربة الشعورية ويمتزج التصوير والتعبير باحتدام المشاعر . ونحن نلاحظ أنه يلجأ إلى التعبير بالصورة في هذا المشهد المحتدم المتوهج كله . « نيوب الليث البارزة » « يد فراسة » وفي بقية أبيات هذا المشهد نرى التعبير بالصورة يغلب عليها : فمهجته التي قتلت صاحبها « أدركها بجواد ظهره حرم » هذا الجواد لسرعته وحسن مشيه كأن رجليه رِجل واحدة ، ويديه واحدة . لا يكلفك تحريك يديك بالسوط والرجل للاستحثاث على السير :

رجــلاه في الركض رجل ، واليدان يد وفعلــه مــا تــريد الكــف والقدم

ويعبر عن سيفه بالمرهف الذي يسري به بين الجحفلين يضرب به « وموج الموت يلتطم » ثم نلتقي ببيته الشهير :

فالخيـل والليـل والبيــداء تعـرفــني والسيف والرمـح والقرطاس والقلـم

ويقول لهم : إنه فارس قديم لا تستذله القصور والترف والثراء ، فقد عاش في الصحراء والقفار وصحب الوحوش ، واخترق الأرض ذات الحجارة السوداء وتسلق الجبال ، وخبر الحياة الشاقة وتغلب على الطبيعة القاسية :

صحبــت في الفلــوات الوحش منفرداً حتــى تعجـب مــني القــور والأكـم

ولعل ختام هذا المشهد العاصف بهذا البيت تهديد خفي أيضاً لسيف الدولة بأنه على استعداد لأن يعود مرة ثانية إلى تلك الحياة . ولكن المشهد على أية حال كـان موجهاً إلى منـافسيه وحساده في الدرجـة الأولى ، وكـان قـد أحس غـروب

الأحلام ، وانطفاء الآمال ، وسودت حياته قسوة الشعور بالفشل . وتيقن أن سيف الدولة لن يمنحه ولاية ، ولن يمكنه من تحقيق هدفه الأول في الحياة . ولذلك اتخذ قرار الانفصال عنه ومغادرته . وكان هذا هو التحول النفسي الثالث في حياة أبي الطيب الباطنية . وهو أقسى تحول نفسي صادفه في حياته .

وأحس بعد هـذا الغضب الهادر بالـراحة والسكون والاستسلام الحزين . وخصوصاً بعد أن استقر رأيه على أن يغادر سيف الدولة . وشعر باليأس الحائر . والضياع الممتد وتجلى ذلك في المشهد الأخير الذي كان بمثابة القرار للقصيدة كلها . فقد اختلطت في هذا المشهد كل المشاعر التي عبر عنها بحدة وعنف في كل المشاهد الماضية ، مع إحساس جديد طرأ عليه فجأة ، بعد قراره الارتحال عن سيف الدولة . وهو هذا الشجن لهذا الفراق . ولهذا بدأ هذا المشهد الأخير بهذا البيت الممض الدامع العميق الشجي للفراق :

يـا مـن يعـز علينـا أن نفـارقهـم وجـدانـنـا كـل شيء بعدكم عدم

كل شيء يتحول إلى العدم .. الحياة والناس والأحلام والآمال ، وتأمل شحنة الشجن في الشطر الأول « يا من يعز علينا أن نفارقهم » . ومع أنه لم يلجأ إلى التصوير في هذا البيت كله ، وإنما عبر تعبيراً ساذجاً فطرياً عن كل أحزانه ، فإننا نحس بأن هذا البيت وصل إلى ذروة النضج الفني ، والتأثير العاطفي ، ولعل هذا يثير قضية من أهم قضايا الإبداع الفني . وهي العبقرية في الفن . وبدون التعرض للإجابة عن هذا التساؤل ، فإنني أعتقد أن انشغالنا بتحليل العمل الفني واختبار صوره وتعبيراته ، ومقاطعه وحقائقه الفكرية والروحية وارتباطها عضوياً بقيمه التصويرية والتعبيرية ، ليس إلا اشتغالاً بظواهر العمل الفني ، وسيبقى جوهره سراً من أعمق أسرار الموهبة الفنية يستعصي على التحليل والتعليل . ومما يؤكد هذه الفكرة ، ما نحسه حيال هذا البيت الخالي من الزركشة اللفظية ، والتركيب البياني ، ومع ذلك يتسرب إلينا ويسري في كياننا فيهز النفس هزاً ويثير أعمق ألوان الحزن والشجن .

ولعله أصاب الشاعر أيضاً بكل هذا فوهنت مقاومته ، واختلطت أفكاره . وتحول المشهد الأخير من تلك القصيدة إلى مجرد معان متداعية ليس بينها رباط منطقي صارم ، حتى لنشهد مشهداً مُفككاً فيه كل عناصر المشاهد السابقة . ولكن بصورة أخرى . ففيه عتاب جياش لسيف الدولة ومكاشفة له بأنه أهمله وأبعده عن قلبه . وكان أحق بتكريمه ومكافأته .

ويكاشفه أنه إذا كان يسر بتعذيبه والاستماع إلى أقوال حاسديه ، وإصابته بالسهام الجارحة ، فإنه لا يشعر بالألم للجرح الذي يرضيه ، ولكنه يطلب إليه أن يرعى ما بينهما من معرفة . فالمعارف ذمم وعهود بين أصحابها . ثم يفتخر بنفسه وينفي عنه النقص والعيب :

ما كان أخلقنا منكم بتكرمة	لو أن أمركم من أمرنا أَمَم
إن كان سركم ما قال حاسدنا	فما لجرح إذا أرضاكم ألم
وبيننا لو رعيتم ذاك معرفة	إن المعارف في أهل النهى ذمم
كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم	ويكره الله ما تأتون والكرم
ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي	أنا الثريا وذان الشيب والهرم
ليت الغمام الذي عندي صواعقه	يزيلهن إلى من عنده الديم

ويختلط في هذه الأبيات العتاب بالفخر والكبرياء باللوعة والحسرة بالانهيار النفسي .

وفي الأبيات التي تليها يتحول الأمر كله إلى مونولوج داخلي ، ينسى فيه سطوة سيف الدولة على نفسه ، وإن لم ينس لوعة الفراق ، فيتحدث عن البعاد الذي سيكلفه الأهوال ، وكيف أن الرحلة التي سيقطعها لا تستطيعها الإبل والنياق المسرعة في السير وأنه لو ترك «ضميراً» عن يمينه ، وهو جبل عن يمين الراحل إلى مصر من الشام قريب من دمشق . يعني أنه لو رحل إلى مصر ليُحدثن ندماً لهؤلاء الذين تركوه يفارقهم ، لأنهم في هذه الحالة يكونون هم الذين قد رحلوا ، لأنهم كانوا يقدرون على تكريمه وإبقائه معهم :

أرى النوى تقتضيني كل مرحلة	لا تستقل بها الوخادة الرسم
لئن تركن ضميراً عن ميامننا	ليحدثُن لمن ودعتهم ندم
إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا	ألا تفارقهم فالراحلون هم

ولعل هذا البوح الحزين قد شفاه بعض الشيء ، فتماسك وعادت له حدته التي رأيناها في المشاهد السابقة ، فختم هذا المشهد بأبيات ثلاثة اختلطت فيها الحدة بالحكمة التي اشتهر بها بدأها بذم المكان الذي لا يجد فيه الأمن النفسي بل يجد الحاسدين والحاقدين ، وتتحول فيه النعمة إلى نقمة وتستوي فيه النسور والرخم ثم يسفر في سبّه لهؤلاء المنافسين ويصفهم بالزعانف ويلوم سيف الدولة لأن أمثال هؤلاء ينالون اهتمامه والتقامه :

شر البلاد مكان لا صديق به ... وشر ما يكسب الإنسان ما يصم
وشر ما قنصته راحتي قنص ... شهب البزاة سواء فيه والرَّخَمُ
بأي لفظ تقول الشعر زعنفة ... تجوز عندك لا عرب ولا عجم

ويجيء في الختام بيت يفسر طبيعة هذه القصيدة وكيف أنها عتاب مبعثه الحب والمودة :

هذا عتابك إلا أنه مقة ... قد ضُمِّن الدر إلا أنه كلم

ولا ينسى أبو الطيب كبرياءه الفني ، فهذه التجربة صيغت من الدر ، وإن ظهرت على شكل كلمات . ولعله بهذا يلفت سيف الدولة إلى سلوكه معه وكيف سوى بينه وبين تلك الزعانف التي تقول شعراً لا هو عربي ولا هو أعجمي .

ونعاود قراءة القصيدة مرة ثانية . فنرى المتنبي قد استخدم كل طاقته الفنية في التعبير والتصوير ، ففيها التعبير التلقائي النابع من الأعماق الذي يهز النفس هزاً ، وفيها الصور الحية المشعة ، وفيها الصور المركبة التي تحتاج إلى تأمل عميق لإدراك أسرارها الجمالية ، فيها صنعة أبي الطيب المتميزة التي عرف بها ، وقدرته التلقائية الفطرية على إشاعة الجمال في حروفه وكلماته وجمله وعباراته . وكأنه صائغ ماهر . يحول أسلاك الذهب وسبائكه إلى حلى دقيقة الصنع رائعة الجمال .

وكأنه يصهر حروف اللغة ويعيد تركيبها من جديد . ونحن نقف في تحليلنا للتجارب الفنية عندما تعارف عليه الأقدمون من وسائل الصنعة ، فهذه استعارة وتلك كناية ، أو تشبيه بليغ . وهنا إيجاز . وهذا حذف وهنا تقديم . وهنا تأخير . وهذا احتراس . وذلك جناس أو طباق أو تورية . ولكننا نلمح شيئاً آخر لا تفسره كل هذه المصطلحات البلاغية على أهميتها . وقد أشار القدماء إليه إشارات غامضة . كما حاول النقاد المحدثون تفسيره من خلال مصطلحات أخرى كالصورة والرمز واستخدام الأسطورة ، إلى غير هذه المصطلحات التي يمكن بسهولة ردها إلى أصولها من مصطلحات البلاغة القديمة . ولكننا لا نزال نرى في العمل الفني شيئاً يستعصي على كل هذه التفسيرات . ونكتفي بتلك الإشارات الغامضة التي لجأت إليها من قبل . ونقول هذا سر العبقرية الفنية .

لماذا لا نحاول أن نضيف إلى تلك المصطلحات القديمة والحديثة ، مصطلحات جمالية أخرى . ونحن نعاود قراءة هذا الشعر من جديد . لقد أشرت في فصل سابق من فصول هذه الدراسة إلى أن أبا الطيب يتميز بجاذبية الشخصية وإشعاعها ،

وقلت إن هذه السمة تؤثر على بنائه للقصيدة وتظهر في شعره ، فلماذا لا نهتم بهذه السجية ونقف عند أثرها في الفن ، ونتخذ من هذا التأثير معيارا جماليا نحدده ونضع له اسماً يسهل تداوله ليدخل ضمن المصطلحات الفنية والجمالية ونستخدمه في الدراسة الفنية ، ونعمم هذا الاستخدام ، وأعتقد أن المشهد الأخير من هذه القصيدة لا يمكن تفسير ما فيه من جمال وروعة وتأثير عاطفي محتدم ، إلا من خلال هذه الفكرة ولنطلق عليها مصطلح « الإشعاع الفني » . وهو أثر جاذبية الشخصية وإشعاعها على القصيدة . وبهذا « الإشعاع الفني » يمكن أن نصف كثيراً من مشاهد هذه القصيدة ، وندرك أسرارها الفنية .

هناك مصطلح آخر يمكن أن نستخدمه ولنؤجل صكه الآن في تعبير محدد ولكنه على أية حال مصطلح موجود بالمعنى . وقد أشرت إليه في مواضع متعددة من هذه الدراسة عندما قررت أن المتنبي يستخدم في بناء قصائده طريقة الفنانين التشكيليين والرسامين في بناء أعمالهم الفنية ولوحاتهم . وأطلقت على قصائده «اللوحات» أو «القصائد اللوحات» فلماذا لا نستقر على تسمية لهذه الفكرة في مجال بناء القصيدة . لتتحول إلى مصطلح جمالي ، نفسر على ضوئه طريقة أبي الطيب في بناء القصيدة على طريقة اللوحة . وبذلك نلمح الوحدة الحية في كثير من القصائد التي تبدو للوهلة الأولى مفككة لا تربطها وحدة واحدة ، مثل هذه القصيدة التي معنا . وقد نطلق على الفكرة مصطلح « التشكيل الفني بالكلمات » . أو نطلق اسماً آخر ، المهم أن نختبر من خلال هذا المصطلح الشعر الذي نتناوله بعد الآن . وهذا المصطلح ألزم لقصائد المتنبي التي سميناها اللوحات .

وفي هذه القصيدة اللوحة التي نقف عندها في هذا الفصل « واحر قلباه » نجد المتنبي شكلها بطريقة تختلف عن تشكيل « القصيدة اللوحة » التي تحدثنا عنها قبل ذلك . ففي هذه (القصيدة اللوحة) تركها مطلقة لم يحددها بإطار ، واستخدم أسلوب الكتل اللونية كل كتلة تمثل مشهداً من المشاهد التي شرحناها ، ولكنه لاحظ التناسب الفني بين تشكيل هذه الكتل مع بعضها .

فالمشهد الأول الذي يبدأ من أول القصيدة ويستغرق خمسة أبيات يمثل كتلة نحس أنها من اللون الأسود القاتم .

وفي المشهد الثاني الذي يبدأ من البيت السادس « فوت العدو الذي يممته ظفر » وينتهي عند البيت الحادي عشر « أما ترى ظفراً حلوا ... الخ » نراه يشكل كتلة

أخرى من اللون الأحمر وهو لون ساخن مثل اللون الأول .

وعند البيت الثاني عشر حتى البيت السادس عشر يبدأ مشهد آخر يشكله الشاعر من خلال اللون الأصفر الباهت الذي يدل على الخريف والغروب والحزن ثم تبدأ كتلة أخرى يشكلها من خلال اللون الأحمر القاني ، وهي تبدأ من البيت السابع عشر حتى البيت الثالث والعشرين . وهكذا تتوالى هذه الكتل والمساحات اللونية التي يتفنن أبو الطيب في استخدامها والتأثير من خلالها ونحن نلاحظ أنه يراعي تشكيل اللوحة العام بحيث تعطي في النهاية شعوراً بالفشل والهزيمة . ولهذا يمكن أن نطلق على هذه القصيدة اللوحة « الهزيمة » أو « الفشل » .

المقالة الخامسة

لوحة الزمن

نجيء إلى اللوحة الثالثة والأخيرة التي وعدنا بالوقوف عندها لتكون مع زميلتيها السابقتين ، مدخلاً إلى عالم المتنبي . وهي قصيدة «ليالي بعد الظاعنين شكول ..» الخ .. ولست أدري لماذا أحس كلما أعدت قراءة هذه القصيدة بأنني أشتبك مباشرة مع فكرة الزمن بجوانبها المتعددة كما تحدث عنها الفلاسفة والمفكرون وعلماء الرياضة والطبيعة . ربما لأنها تصور وقع الزمن على نفس المتنبي منذ مطلعها . وفي المشهد الأخير منها عبر عن فكرة الزمن أدق تعبير . وربما لأنه يمزج فيها بين الأزمان الثلاثة ، الماضي والحاضر والمستقبل ، ويخلط بينها ، وفي لحظات قليلة منها يمزج بين الزمان والمكان . ولهذا سأطلق على هذه القصيدة « لوحة الزمن » . وقد لفتتني هذه اللوحة إلى أن أفرد «فكرة الزمن عند أبي الطيب» ببحث مستقل في هذه الدراسة التي تتناول عالم المتنبي من خلال « رؤية فنية » . ولا أظن هذا البحث يخرج عن الإطار الفني . فالمتنبي يستغل فكرة الزمن في بناء لوحاته استغلالاً فنياً مرهفاً نافذاً .

وفي هذه اللوحة التي كتبها في جمادى الآخرة من عام ٣٤٢ هجرية وأنشدها أمام سيف الدولة ، نحس وقع الزمن على نفس المتنبي ، إحساساً حاداً . يتجلى في إحساسه بتلك الليالي البطيئة المتشابهة . وكأنها ليلة واحدة . ونحس زحف الزمن ببطء على وجدانه . فقد بدأها بمشهد من تسعة أبيات ، يصور فيه فكرة الزمن التي وقع في قبضتها . وفي هذا المشهد يختلط عنده الزمان بالمكان . وتمتزج الأرض بالسماء . ويختلط الواقع بالحلم وتشتبه فكرة الحبيبة بالآمال البعيدة النائية . وتتصارع الرموز الفنية . وتتداعى الأفكار ونشعر بعد كل هذا أن أبا الطيب كثّف كل حياته وأحلامه في لحظة . ثم صور هذه اللحظة في هذا المشهد :

لياليَّ بعد الظاعنين شكولُ طوال وليل العاشقين طويلُ
يبنّ لي البدر الذي لا أريده ويخفين بدراً ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة ولكنني للنائبات حمول
وإن رحيلا واحداً حال بيننا وفي الموت من بعد الرحيل رحيل
إذا كان شم الروح أدنى إليكم فلا برحتني روضة وقبول
وما شرقي بالماء إلا تذكراً لماء به أهل الحبيب نزول
يحرمه لمع الأسنة فوقه فليس لظمآن إليه وصول
أما في النجوم السائرات وغيرها لعيني على ضوء الصباح دليل
ألم ير هذا الليل عينيك رؤيتي فتظهر فيه رقة ونحول

الليالي هنا هي حياة المتنبي وأحلامه وطموحه .. فجأة يحس أن كل شيء ظعن وارتحل وأن لياليه طالت وتشابهت وتجمدت بعد هؤلاء الظاعنين . زمنه النفسي تجمد . وكذلك يتجمد زمن العاشقين عند النوى وظعن الأحباب وارتحال لحظات الأنس والتلاقي . وإذا كان ذلك حال العاشقين ، فكيف بحال الذين يعشقون فكرة كبيرة وحلماً عظيماً وأملاً ضخماً . ويسارع المتنبي في البيت الثاني من هذا المشهد ليؤكد أن هذه الحبيبة التي ظعنت ، ليست امرأة جميلة ... وانما هي الفكرة الحلم ، والأمل العظيم ، الذي عمل في سبيله ، وارتحل في الآفاق كل هذا الارتحال ، ولكن في هذه اللحظة يحس أن الوصول إلى هذا الحلم مستحيل ، وأن أيامه ونضاله تبين له البدر الذي لا يريده ، في امرأة جميلة ، أو مال أو عرض مادي مهما كان . وتخفي ذلك الحلم العظيم فليس إليه وصول . ويؤكد لنا المتنبي أنه لم يستمر في الحياة إلا لصبره وشدة تحمله للنائبات . ومع ذلك فهو يحن إلى الحلم الذي تحيط به العقبات . وتلمع حوله السيوف والأسنة .

في هذا المشهد بيت عانى الضراوة يجسد الإحساس بالارتحال المستمر ولحظات الفقد الدائم . وهو البيت الرابع الذي يقول فيه أبو الطيب :.

وإن رحيلاً واحداً حال بيننا وفي الموت من بعد الرحيل رحيل

نحن هنا أمام لحظة مشحونة بالهول والفزع ، أمام تلك الفكرة الكونية التي أحسها المتنبي على سبيل التداعي . حياته كلها وأحلامه المنهارة على هذا الكوكب الأرضي، بمثابة رحيل واحد حال بينه وبين حلمه الكبير، فأوقعه ذلك فى كل هذا الأسى والجمود والظلام . والإحساس بالظعن المستمر . إذن كيف يتحمل الموت .

ذلك الزلزال الكوني المدمر الذي ينفجر في الحياة فيحولها إلى ذرات متطايرة ترتحل في الزمان والمكان بصورة مستمرة . لا أريد أن أقول إن المتنبي كان يدرك طبيعة ذلك الاحساس الوجودي بالارتحال الدائم والفقد المستمر . ولكنه – على وجه اليقين – كان يشعر به شعوراً حاداً . ولعل هذا البيت الرابع الذي يصور الزمان في حالة تحرك دائم يشكل مع البيت الأول الذي يصور الزمان في حالة تجمد ، المحور الذي تدور حوله فكرة أبي الطيب عن الزمان . وهي لا تبعد كثيراً عن الصورة الدقيقة لفكرة العلماء عن الزمان ، فلا شك أن نسبية الزمان هي التي تشعره بهذا الطول والتشابه في لياليه الذي يحس به في البيت الأول ، لأنه يسقط شعوره الداخلي على الليالي . كذلك إحساسه الحاد بالموت الذي يتتابع فيه الظعن والارتحال الدائم هو الذي يظهر في البيت الرابع . ويمكن أن نتتبع نسبية الزمان في هذه القصيدة كلها ، لنرى كيف يمكن للنفوس الشاعرة أن تصل إلى أعمق المعاني التي لا يصل إليها العلم إلا بعد أعوام طوال . وعلى أية حالٍ فلنرجئ هذا التحليل إلى الحديث عن فكرة الزمن . ولكن هذه الفكرة تغمر هذه اللوحة وتحدد إطارها العام . وهذا ما جعلني أسميها « لوحة الزمن » وأعتقد أن الفكرة لم تقتصر على هذا المشهد ، فقد ظلت تتردد بصورة أو بأخرى في كثير من مشاهدها كما سنرى . ولعل هذه الفكرة هي التي أعطتها كل هذه الحيوية . وهذا « الإشعاع الفني » الذي يتجلى في انسجام إيقاعها وعذوبة سياقها . والتئام أفكارها . وتوحد نسيجها .

ويلفت النظر في نهاية هذا المشهد هذا البيت الذي يقول فيه :

ألم يرَ هذا الليل عينيك رؤيتي   فتظهر فيه رقة ونحول

فظاهر البيت يشير إلى ما عاناه المتنبي من آلام بسبب ظعن حبيبته ، وما قاساه من هموم أصابت جسمه بالرقة والنحول . ولكن المتنبي في الحقيقة لم يكن مهموماً بسبب غياب الحبيبة ، وإنما ضمر جسمه ونحل ورق ، من كثرة ارتحاله في سبيل المجد . ولعله تذكر – في لحظة من لحظات التوهج الروحي – كل أسفاره ، وتخيل نفسه يطارد حلمه الكبير . ويجري وراءه في سرعة كبيرة . وتمنى لو صنع هذا الليل الطويل الجامد الساكن الممل صنيعه ، إذن لرق ونحل . وأصبح نحيلاً ضئيلاً ... ونحن لا نمنع أنفسنا – ما دمنا بصدد الحديث عن الزمن – من أن نفكر في تلك المعادلة التي تقرر أن الأشياء والكائنات كلما زادت سرعة تحركها ، كلما انكمشت أكثر . ولو تحرك ليل المتنبي بسرعة الضوء لانكمش تماماً واختفى

بالنسبة له . وهو ما كان يتمناه ليتخلص من عذابه . وعلى أية حال ينتهي هـذا المشهد بهذا البيت وينتهي عذاب المتنبي ، فقد شفي من كمده بشيء آخر تحقق من خلال معارك سيف الدولة . وتأمل معي بداية المشهد الثاني الذي يبدأ بالبيت العاشر من القصيدة . واقرأ معي ما خلف هذه الأبيات الأربعة من هذا المشهد :

لقيت بدرب القلة الفجر لقية   شفت كمدي والليل فيه قتيل
ويوماً كأن الحسن فيه علامة   بعثت بها والشمس منك رسول
وما قبل سيف الدولة أثار عاشق   ولا طلبت عند الظلام ذحول
ولكنه يأتي بكل غريبة   تروق على استغرابها وتهول

(ودرب القلة) مكان وراء الفرات والذحول جمع « ذحل » وهو الثأر (واثار عاشق) أخذ ثأره .

فما هذا الفجر الذي لقيه المتنبي وراء الفرات فشفى كمده ؟ وما هذا اليوم الجميل الذي كانت شمسه بمثابة رسول من عند الحبيبة ؟ . وما هذا العاشق الذي مكنه سيف الدولة أن يأخذه بثأره .. وسيف الدولة هو البطل الذي يأتي بالغرائب التي تروق وتهول بالرغم من غرابتها ؟ .. وما دمنا نفسر هذه اللوحة على المستوى الرمزي ، فلا نعتقد أن هناك حبيبة ، ولا عاشقاً ثأر لنفسه من ليل ... ولكنه أبو الطيب الذي اتخذ من سيف الدولة ونضاله عالماً يحقق من خلاله أحلامه ، يحاول أن يشفي نفسه فاتخذ من هذه المعركة رمزاً لكل معارك سيف الدولة . وهي معركة قام فيها سيف الدولة بتأديب قبائل بني عقيل وقشير والعجلان ، بحران ، ثم عن له أن يغزو الروم فعبر الفرات إلى دلوك وقنطرة صنجة وإلى درب القلة وشن الغارة على العدو وقتل كثيراً من الأرمن ورجع إلى (ملطية) وعبر (قباقب) حتى ورد المخاض على الفرات ورحل إلى سميساط . فجاءه الخبر بأن العدو يفعل ببلاد المسلمين ما يفعل هو به . فأسرع إلى دلوك وعبرها ولحق بالعدو راجعاً إلى جيحان فدمر جيشه وأسر قسطنطين بن الدمستق . وهام الدمستق على وجهه . هذه المعركة صورة لكل معارك سيف الدولة المنتصرة . وهي الشيء الذي جعل المتنبي يحب سيف الدولة كل هذا الحب ، لأنه من خلاله يحقق أحلامه التي ملأت نفسه في مطلع صباه وفجر شبابه ... وهي المعارك التي وصفها في شعره . وخلدها في سيفياته . ولقد شفت كمده حقيقة ، لأنه كان يتصور أنه شريك لسيف الدولة . ففي كل مرة ينتصر كان يسجل هذا النصر بالقصيدة ، وكان يظن أنها بمثابة نصر آخر ،

يفوق النصر الحقيقي في المعركة . وكان يعتقد بناء على ذلك أنه سيصل إلى تحقيق حلمه في الرياسة والحكم . ولكن سيف الدولة لم يمنحه ولاية . ولم يصل به إلى الحكم . وها هو على شاطئ الأربعين ، يحس غروب الحلم الكبير الذي راوده طوال حياته . ومن هنا أحس بوقع الزمن على نفسه ، كما صوره في المشهد الأول ، واختلطت الأزمان الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) فحاول تصويرها في بداية المشهد الثاني في الأبيات الأربعة التي أشرت إليها . ثم استمر بعد ذلك يصور في بقية المشهد ، وقائع تلك الحروب التي خاضها سيف الدولة وكأنه يهرب من نفسه وبدأ في وصف المعارك من البيت الرابع عشر حتى البيت الرابع والخمسين . استغرق هذا المشهد المتحرك المتنوع أربعين بيتاً . ولعله أطول مشهد سجل معارك سيف الدولة بهذه الروعة وهذا الجلال ، إنه يجسد في هذا المشهد مسرح العمليات الحربية ويحرك عليها الخيل والفرسان . ويصف الكر والفر والعبور والعودة إلى العدو ولا أعتقد أن شاعراً عربياً قبل المتنبي أو بعده صور المعارك الحربية على هذا النحو الجليل . بدأ المشهد المهيب بوصف الخيل :

رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العدا ... وما علموا أن السهام خيول
شوائل تشوال العقارب بالقنا ... لها مرح من تحته وصهيل

وتأمل هذه الخيول المسرعة كالسهام إلى العدو بمدخل بلاد الروم ، وهي تحمل الرماح وكأنها العقارب ترفع أذنابها ... ثم يمضي في هذا الوصف الرائع :

وما هي إلا خطرة عرضت له ... بحران لبتها قنا ونصول
همام إذا ما هم أمضى همومه ... بأرعن وطء الموت فيه ثقيل
وخيل براها الركض في كل بلدة ... إذا عرست فيها فليس تقيل

ويستمر في وصف تلك الخيل التي براها الركض من كثرة التجوال والحرب ويصفها وهي ترتحل بصورة دائمة ، وتعاودنا فكرة الزمن مرة أخرى أنه يصور وقع الزمن على الخيل ، على أن وصفه للاشتباك يجيء بصورة خاطفة كاسحة :

فلما تجلى من دلوك وصنجة ... علت كل طودٍ رايةٌ ورعيل
على طُرقٍ فيها على الطُّرقِ رفعة ... وفي ذكرها عند الأنيس خمول
فما شعروا حتى رأوها مغيرة ... قباحاً وأما خَلْقُها فجميل
سحائب يمطرن الحديد عليهم ... فكل مكان بالسيوف غسيل

لا أريد أن أقف طويلاً عند هذه الصور الفنية النافذة ، ولا عند هذا التجسيد

الرائع لوصف الحرب وطبيعة المعارك ، ولا عند هذا التشكيل البديع بالكلمات ، في هذه الملحمة الجياشة من ملاحم المتنبي في وصف الحروب ، فما أكثر ما تناولها الدارسون والنقاد والباحثون لكن لا بد أن أتأمل بعض الشيء طبيعة هذا السياق الفني لهذه القصيدة ، أو اللوحة كما أسميها . فما العلاقة مثلاً بين المشهد الأول من هذه اللوحة ، الذي يبدأ من البيت الأول حتى البيت التاسع ، وبين المشهد الثاني الذي يبدأ من البيت العاشر (لقيت بدرب القلة الفجر لقية) وينتهي عند البيت الرابع والخمسين .. ؟ ولماذا ربط بين هذين المشهدين ... مشهد الحديث الحزين عن النفس وتصوير فكرة الزمن ووقعها على نفسه ، ثم هذا المشهد العاتي المتحرك الجياش الذي يصف فيه معارك سيف الدولة : في تأديب القبائل المتمردة في ديار بكر . ووصف عبوره الفرات إلى دلوك ودرب القلة . وترويعه العدو في ملطية . ثم عودته مرة ثانية ليكسر جيش « الدمستق » عبر جيحان وليأسر ابنه « قسطنطين » ؟ . ما علاقة كل هذا المشهد الأول وهو في ظاهره لا يتجاوز الغناء الذاتي الحزين . لقد وفر النقاد القدامى على أنفسهم هذا التأمل لأنهم اعتبروا الأبيات التسعة الأولى مقدمة غزلية تجري على تقاليد الشعر العربي القديم ، ثم جاء البيت التاسع لينهي هذه المقدمة ويتخلص تَخلُّصاً حسناً لينتقل بعد ذلك إلى الغرض الأصلي وهو وصف المعارك ومدح سيف الدولة . ونحن كما قلت مراراً ، إن أبا الطيب لم يكن مجرد شاعر مداح كل مهمته مدح الملوك والأمراء طلباً لنوالها . وإنما كان رجلاً يشتغل بالحياة العامة ، من خلال شعره . وكان يعتبر نفسه شريكاً لسيف الدولة في معاركه . وكان يسعد بكل انتصار ، ويحس أنه أسهم فيه . ويحزن لكل اندحار ويشعر أنه يتحمل تبعته . ومن هنا كان وصفه للمعارك بكل هذا الصدق النفسي والفني . وبكل هذا القدر من الجيشان والاحتدام والتوهج الحار . من أجل هذا أعتقد أن تجربة حروب سيف الدولة كانت تعتبر بالنسبة لأبي الطيب ، تجربة ذاتية على نحو ما . ولهذا فالرباط قائم في هذه اللوحة بين المشهد الأول والمشهد الثاني ، بهذا الاعتبار ، فوحدة الأثر النفسي قائمة بين المشهدين .

ولكن ذلك لا يحل المشكلة كلها ، لأننا نتساءل من جديد لماذا ربط أبو الطيب بين تجربتين من أعتى التجارب الذاتية ، في قصيدة واحدة ؟ لماذا لم يفرد هذه المعارك بقصيدة مستقلة ، ويفرد تجربة الزمن وهذا الغناء الحزين بقصيدة مستقلة . وكل تجربة من هاتين التجربتين تستحق أكثر من قصيدة ، وقد أفرد

أبو الطيب كل أمثال هاتين التجربتين بعدة قصائد مستقلة ؟ ولكن لماذا ربط هذا الربط بين هاتين التجربتين في هذه اللوحة بالذات ؟ . أعتقد أن بذرة اليأس من تحقيق أحلامه في ولاية أو إمارة ، كانت قد بدأت تنمو في نفسه ، وأحس غروب الأحلام وانطفاء الآمال بعد هذه الرحلة الطويلة من حياته في الصراع والنضال مع الأحداث والناس والحياة . وبدأت تراود نفسه أن يغير مسار حياته ، ويترك سيف الدولة . وكان هذا شيئاً مروعاً يمض نفسه ويقلقه ويصيبه بالحزن الأليم ، لأنه أحب سيف الدولة حبا عميقاً ، ولأنه أحس خلال الأعوام التي قضاها في ظلاله ، أو معظمها ، أنه يحقق من خلال حروبه ، ومن خلال سلوكه في المعارك والحياة ، كثيرا من أحلامه وآماله . وسيف الدولة على أية حال كان يكرمه تكريماً عظيماً ، ويعرف قدره ، ويغدق عليه . حتى غدا بالنسبة له حاجة من أهم حاجاته النفسية والروحية ، وضرورة من أهم ضرورات حياته . ولكن المتنبي كما هو معروف كان ظاهرة من ظواهر الطموح والتمرد والجموح . وكان واسع الآمال بعيد الغايات ، فلم يقنع بكل هذا . وبدأ صراعه النفسي يعمل عمله في نفسه وينعكس على حياته وفنه . ولقد تعادلت في نفسه الكفتان . كفة سيف الدولة والبقاء معه . وكفة طموحه وأحلامه وآماله والخروج على سيف الدولة في سبيلها . ولقد شل هذا التعادل إرادته فلم يستطع الترجيح . وظل على هذه الحالة قرابة أربعة أعوام بعدها هرب من سيف الدولة ، والتقى بأبي المسك كافور .

على أية حال ، لو صح هذا الفرض فإن هذه القصيدة اللوحة تمثل هذه الحالة أصدق تمثيل . وبهذا الفرض يكون من الطبيعي أن يجمع في هذه القصيدة بين هاتين التجربتين . وأن يعبر تعبيراً متوهجاً حاراً عن فكرة الزمن ، وأعتقد أن هذه الفكرة لم تقتصر على المشهد الأول ، بل سرت إلى كل القصيدة ، فالمشهد الثاني الذي امتد واستطال حتى زاد على الأربعين بيتاً ، عرضت للمتنبي خلاله فكرة الزمن أيضاً ، ولقد أكسبت هذه الفكرة تصويره للمعارك والجيوش والفرسان والخيل روعة وجاذبية . فالخيل التي براها الركض في كل بلدة ، والتي إذا عرست في مكان فليس تقيل ، أي أنها دائمة الركض والسير والتطواف في البلاد . هذه الخيول تحس آثار الزمن عليها ... والخطر تتعرض له في « حران » فتلبيها السهام والسيوف . والجيوش المهرولة المغيرة على الأعداء ، تتردد بين حلب وبلاد الروم والبادية ، يطاردها الزمن .. وفكرة الزمن تتجلى أيضاً عنده وهو يصف الخراب والدمار الذي يحل

بالحصون الشم التي تبيدها جيوش سيف الدولة فتزول ويبيد أهلها :

تمـل الحصـون الشم طـول نـزالنـا ... فتلقـي إلينـا أهلهـا وتـزول

وتختلط عنده فكرة الزمن بكل شيء ، حتى الفيء الذي يجيء للمحاربين الذين يخوضون المعارك ولا يهابون الموت تجيء لهم الأموال ويقسمون كل شيء حتى الدولة تدول بينهم . وتأمل معي المشهد الأخير المتمثل في البيتين الخامس والستين والسادس والستين في آخر القصيدة :

فـإن تكـن الـدولات قسمـاً فانهـا ... لمـن ورد المـوت الـزؤام تـدول

لمـن هـون الـدنيـا عـلى النفس ساعة ... وللبيض في هـام الكمـاة صليـل

وانظر كيف تدوي فكرة الزمن مع الدول التي تدول والفرسان الذين يردون الحروب ويستخفون بالموت الزؤام ، ومع صليل السيوف في رءوس الكماة ... وتأمل هذا التعبير الخاطف « لمن هون الدنيا على النفس ساعة » كل شيء يجيء لهؤلاء المال والدول والجاه . لأن هؤلاء الفرسان خاضوا الحروب وصبروا على المكروه ولم يميلوا إلى الدنيا وينكصوا عن الحرب وتوهب لهم الحياة . وينالوا المجد والجاه وتدول لهم الدول . ولكننا في الجانب الآخر ، نرى غروب الحياة بالنسبة للأعداء وضياع الجاه والمال والدول . وهنا نكون في صميم فكرة الزمن . إذن لم أجانب الصواب وأنا أسمي هذه القصيدة « لوحة الزمن » ولعل المتنبي لم يبعد عن الفن وهو يربط بين هذه المشاهد كلها في تلك اللوحة الرائعة لأن تيار الزمن يسري فيها كالكهرباء ويربط بينها برباط واحد ، يتجلى في ذلك الشجى العميق الذي نحسه في كل مشاهدها .. في المشهد الأول الذي يتغنى فيه غناء حزيناً ، ويصور آماله النائية البعيدة التي لم تتحقق . والمشهد الثاني الذي يصف فيه المعارك والخيل التي براها الركض . والجيوش الزاحفة في السهول . المصعدة إلى الجبال ، العابرة نهري الفرات وقباقب . ولقد تحولت فكرة الزمن عند أبي الطيب إلى مصطلح جمالي أخرجه من الرتابة التي كان يمكن أن تطبع القصيدة نتيجة هذا الإحساس بالتعادل الذي أشرت إليه . لست أنكر جاذبية الشخصية التي يتمتع بها المتنبي والتي تتحول في قصائده إلى « إشعاع فني » فقد عمل هذا الإشعاع الفني عمله إلى جانب فكرة الزمن ، إلى جانب بناء القصيدة على طريقة اللوحة . والتشكيل الفني بالكلمات ، إلى جانب طاقته التعبيرية والفنية وقدرته اللغوية . ولكن كل هذه الأدوات الجمالية صهرت وتلاشت في فكرة الزمن التي بدأت القصيدة بها وانتهت .

المقالة السادسة

قصيدة « ليالي بعد الظاعنين شكول » التي سميتها « لوحة الزمن » لا تزال في حاجة إلى وقفات طويلة ، فهي تمثل ذروة النضج الفني والفكري لشعر أبي الطيب ، وهي في رأيي أعظم « سيفياته » إن لم تكن أعظم شعره على الإطلاق . ومن الخير أن نمتحنها على ضوء المصطلحات الجديدة التي نحاول أن نصطنعها لهذه الدراسة ، مثل « التشكيل بالكلمات » وبناء القصيدة على طريقة اللوحة « والإشعاع الفني » وغيرها من مصطلحات . ولعل الأفكار التي أشرت إليها في العدد الماضي تكون مقنعة لترابط أجزاء القصيدة . وهي على أية حال قدر صالح لأن يضفي الجدة على هذا التناول الجديد لشعر المتنبي من خلال « الرؤية الفنية » . فليس يكفي أن تعتمد هذه الرؤية على مصطلحات النقد القديمة فحسب . وأعتقد أننا نضفي على الأعمال الفنية جاذبية وحيوية إذا ما زودناها بهذه المصطلحات الجديدة .

وقد حلت لنا فكرة بناء القصيدة على طريقة اللوحة ما يبدو من تفكك ظاهري على هذه القصيدة . ففي أعلى اللوحة رسم الشاعر مساحة رمادية اللون تتمثل في المشهد الأول الذي يحس فيه أن أحلامه وآماله تتساقط كأوراق الخريف . خطوط وألوان توحي بالظعن والارتحال . ولكنه يغرق في كل هذه الأحزان في المشهد الثاني الذي يبدأ بقوله :

لقيت بدرب القلة الفجر لقية ... شفت كمدي والليل فيه قتيل

ويستمر حتى البيت الرابع والخمسين . وقد استغرق هذا المشهد أربعين بيتاً ونلاحظ أن المتنبي استغرق في هذا المشهد ، مساحة كبيرة من اللوحة ، واستخدم اللون الأحمر القاني ، لون الدم الذي سال خلال المعارك ، مع تشكيل لوني آخر امتزج فيه اللون الأصفر باللون الأسود . وبقيت مساحة بيضاء تحيط بهذين اللونين .

في هذا الجزء من اللوحة يعطي المتنبي لمعارك سيف الدولة أكبر قسط من الإيحاء الثري الغني ... الكر والفر والتحام الفرسان وركض الخيل . وعبور الأنهار . واجتياز السدود ، والهول والفزع والغبار وجو الموت الذي يصاحب معارك الجيوش الكبيرة في اصطدامها والتحامها .

ولا أريد أن أقف طويلاً عند جو المعارك التي وصفها أبو الطيب في هذا المشهد الطويل الممتد ، فما أكثر الكتب والدراسات التي تناولت شعر الحرب عند المتنبي ، ولكن لا بد من الإشارة إلى الحيوية والتدفق والتجسيد الفني العميق لجو المعارك ، فهو يستخدم كل طاقاته التعبيرية والتصويرية في رسم مشاهد الحرب ويربط في هذا التصوير بين المكان والكائنات والأشياء ويمزج كل هذا بالجو النفسي للمعارك . وهناك شعراء كثيرون يملكون كل هذه الطاقات التي يملكها المتنبي في التعبير والتصوير . ولكن يظل شعر أبي الطيب متفرداً بتلك الخاصية ، المنبعثة عن جاذبيته الشخصية ، والتي أطلقت عليها (الإشعاع الفني) وهو يدرك بالتذوق المثقف . وتأمل معي وصفه للخيل المحاربة التي تشترك في المعارك المتواصلة ، ولا تستقر في مكان ، تقبل في آخر الليل وتتحرك للركض قبل الظهر ، وقد براها الركض والطواف المتواصل :

وخيل براها الركض في كل بلدة   إذا عرست فيها فليس تقيل

وتأمل قوله :

رمى الدرب بالجرد الجياد إلى العدا   وما علموا أن السهام خيول
شوائل تشوال العقارب بالقنا   لها مرح من تحته وصهيل

أو قوله :

سحائب يمطرن الحديد عليهم   فكل مكان بالسيوف غسيل

هذه الأبيات كلها في وصف الخيل وهي دائمة الركض ، أو وهي تتحرك إلى المعارك وكأنها العقارب رافعة أذنابها لأنها تحمل الرماح . أو وهي تثير الغبار وتقذف بالأبطال الذين يستخدمون السيوف والرماح ويمطرون الأعداء بالهول والموت .

وأحياناً يصورها وهي تخوض بحراً من الدماء بين الأطلال والجماجم والقتلى ودخان النيران المشتعلة في المواضع التي تعبرها الجيوش :

فخاضت نجيع الجمع خوضاً كأنه   بكل نجيع لم تخضه كفيل

تسايرها النيران في كل مسلك ... به القوم صرعى والديار طلول

وتأمل معي وصفه لمعارك العبور . عبور الخيل والجيوش الأنهار لملاقاة العدو .

وصف عبور الخيل « نهر قباقب » فحولته إلى عليل كناية عن شدة الخيل وكثرتها وتزاحمها في الماء ، فيتوقف من هذا الهول جري النهر ، ويتحول إلى شيء مذعور من الفزع . وتزداد روعة الوصف عند أبي الطيب عندما يتابع الخيل في عبورها ، ويصفها سابحة في الماء لا يظهر منها إلا العنق والرأس :

وكرت فمرت في دماء ملطية ... ملطية أم للبنين ثكول
وأضعفن ما كلفنه من قباقب ... فأضحى كأن الماء فيه عليل
ورعن بنا قلب الفرات كأنما ... تخر عليه بالرجال سيول
يطارد فيه موجُه كل سابح ... سواء عليه غمرة ومسيل
تراه كأن الماء مر بجسمه ... وأقبل رأس وحده وتليل

من الممكن أن نلاحظ قدرة أبي الطيب على التصوير والتعبير . وطاقته الشعرية العاتية كظواهر الطبيعة ، وأن ندرك تفوقه في التشكيل اللغوي بالكلمات . وكأنه فنان تشكيلي ينحت – من الصخر – بإزميله تماثيل صارخة الإيحاء واضحة التعبير . وهو بالفعل كذلك فقد ساعدته معرفته الدقيقة بالألفاظ والتراكيب ، وإدراكه لما تشعه هذه الألفاظ وما توحيه هذه التراكيب ، على التشكيل اللغوي الفني لقصائده ولوحاته . إلى جانب حسه العميق بالبيئة وما يحيط بها وذاكرته البصرية التي تلتقط الحسيات بجزئياتها الدقيقة . كل هذا يزيد في حيوية التعبير والتصوير . ولكن يبقى شيء آخر لا يمكن أن نقف عنده في تعبير أو تركيب أو صورة أو تشكيل باللفظ ، ولكننا نحسه عندما نترنم بهذا الشعر سارياً كالنور يضيء من المصابيح الكهربائية . دون أن نعرف ماهية الكهرب . هذا الشيء ثمرة من ثمار سجية خاصة يتمتع بها أبو الطيب وهي « جاذبية الشخصية » وقد سميته فيما مضى من فصول « الإشعاع الفني » ندرك آثاره بالتذوق متمثلاً في تلك الغبطة الروحية والنشوة الانسانية والاهتزاز الفني والجلال الذي نحس به بعد فراغنا من قراءة أي عمل من أعمال المتنبي . إنه ليس مجرد طرب حسي عابر . ولكنه جيشان فكري وروحي وفني نشعر به وقتاً طويلاً . ومن هنا نصير شيئاً غير ما كنا قبل أن نقرأ العمل الفني .

ولعل هذا « الإشعاع الفني » هو الذي ساعده على أن يشكل قصائده هذا التشكيل الفني الرائع على طريقة اللوحات . يرسم عدة خطوط ثم يترك مساحات

من الفراغ ثم يرسم خطوطاً أخرى ويمزج بين الألوان . وينتقل بين المشاهد ولكنه يحيط كل هذه المشاهد والخطوط بهذا الإطار الحي الجياش « الإشعاع الفني » وبهذا نحس وحدة اللوحة وتكاملها ... وهذا هو التفسير الجديد أو الرؤية الفنية التي تضيء من خلالها تلك اللوحة التي سميناها « لوحة الزمن » .

إنه بعد تجسيد هذه الخطوط في هذا المشهد الممتد في وصف المعارك يعود منذ البيت الخامس والخمسين إلى وصف مشهد آخر قريب من المشهد الذي بدأ به هذه اللوحة . يعود إلى داخل نفسه وما يعتمل فيها .....

أنا السابق الهادي إلى ما أقوله ... إذا القول قبل القائلين مقول
وما لكلام الناس فيما يريبني ... أصول ولا لِلقائِليه أصول
أعادي على ما يوجب الحب للفتى ... وأهدأ والأفكار فيَّ تجول
سوى وجع الحساد داو فإنه ... إذا حل في قلب فليس يحول
ولا تطمعن من حاسد في مودة ... وإن كنت تبديها له وتنيل
وإنا لنلقي الحادثات بأنفس ... كثير الرزايا عندهن قليل
يهون علينا أن تصاب جسومنا ... وتسلم أعراض لنا وعقول

لا أريد أن أفسد عليك هذه المتعة وتلك النشوة الفنية ولا هذا الإشعاع الفني الذي يسري من خلال هذا المشهد . بالشرح والتحليل والتعليل .

ولكنك – بالتأكيد – ستحس عظمة النفس الإنسانية من خلال هذا المشهد الممتد الحزين ، وستشعر بالمعدن النفيس لشخصية المتنبي . وستدرك أن كل هذه الاختبارات النفسية التي عاناها – ويعاني منها – هذا الشاعر العظيم ، لا تقل عظمة وجلالاً عن معارك سيف الدولة التي وصفها . ولعل هذا الربط الذي نحس به ونحن ننتقل بين المشاهد المتصارعة المتناقضة ، أثر عميق من آثار هذا الإشعاع الفني الذي عبر عن وحدة هذه النفس العظيمة . نفس الشاعر المتماسكة التي تصهر وتذيب كل ما ينعكس في داخلها من متناقضات وتحوله إلى وحدة واحدة .

وإذا كانت الأحداث ومعارك سيف الدولة واختبارات المتنبي النفسية وعذابه ومعاناته من خصومه وأعدائه ، قد انصهرت كلها في نفس شاعرنا العظيم ، وتجلت في هذه القصيدة فإنها توحي لنا بمعنى آخر لمحناه في الفصل السابق ، وهو أن الشاعر قد وصل إلى درجة من اليأس تساوت مع طاقته المتمردة وآماله البعيدة . ولكننا نلمح من خلال الأبيات الأخيرة من المشهد الأخير من هذه اللوحة

معنى جديداً يتفهمه الذين يغوصون في باطن هذا الشاعر الكبير المركب النفس والآمال . هذا المعنى هو الأمل في جولة أخرى بعيداً عن سيف الدولة . ومن الغريب أنه اتخذ سيف الدولة نفسه بوقاً هتف – من خلاله – بهذا المعنى :

شريك المنايا والنفوس غنيمة ... فكل ممات لم يمته غلول
فإن تكن الدولات قسماً فإنها ... لمن ورد الموت الزؤام تدول
لمن هون الدنيا على النفس ساعة ... وللبيض في هام الكماة صليل

هذه خطوط رمادية تنهي لوحة الزمن ، وتعيد لنا أيضاً فكرة الزمن فالدول والأيام تدول بين الناس ، ولكنها بالحتم لهؤلاء الأبطال الشجعان ، الذين لا يقفون ولا يتجمدون ولا يستكينون ولا يهابون الموت .

ولعل أبا الطيب كان يوحي إلى نفسه بهذا المشهد ويحرضها على التمرد . وقد نجح بالفعل في ذلك . ثم كتب قصيدته التي أعلن فيها تمرده ، والتي شرحتها في الفصل قبل السابق .. والتي بدأت بعدها رحلة من رحلات عذابه التقى فيها بكافور ثم غادره بعد ذلك . وعاد إلى بغداد ثم عاد للكوفة ... ثم ارتحل إلى عضد الدولة . ثم عاد فاغتيل في طريق العودة دون أن يحقق كل آماله وأحلامه ... ولكنه على أية حال حقق ذاته بهذا الشعر العظيم الذي لا يزال ثرا غنياً خصباً ملهماً حاراً . ولا يزال يشع لكل الأجيال إشعاعات جديدة .

المقالة السابعة

أعود إلى عالم المتنبي الشعري بعد أن انصرفت عنه عدة شهور ، إلى بعض الدراسات التي تناولت شخصيته[1] وشعره .

وقد يبدو الأمر غريباً أن أعتبر هذا الأمر انصرافاً عن عالم المتنبي . ولعل الذين تابعوا هذه الفصول التي أحاول فيها تناول شعر المتنبي من خلال منهج « الرؤية الفنية » ، يدركون الفرق بين تلك الدراسات التي عرضت لها في الشهور الماضية ، وبين هذه الدراسات التي أتذوق فيها شعر المتنبي تذوقاً جمالياً من خلال الرؤية الفنية .

إنني أنظر هنا إلى عالم المتنبي على اعتبار أنه عالم لغوي يمور بالعلاقات الفنية والجمالية . فإذا ما دخلت إلى رحاب هذا العالم الجياش ، هالني ما يحتدم بداخله من رؤى سياسية واجتماعية وقومية . ومن أهواء نفسية وعواطف متأججة ، وتمزق روحي كبير . فأقف عند كل هذه الرؤى جميعاً ، لأنني صادفتها من داخل البنية اللغوية للعمل الشعري . وقد أخرج بعد ذلك من باطن العمل الفني إلى خارجه لألمح ما قد يحيط به من أحداث وأفكار ومواقف ، وقد أوازن بين ما في داخل العمل الفني من رؤى متنوعة وبين هذه الأشياء الخارجية ، إذا كان ذلك يثري العمل الفني ويضيء المعتم من مسالكه ودروبه .

ولعل هذا هو الفرق بيني وبين المدرسة الشكلية في النقد الحديث . التي لا تهتم

---

(١) نشرت بعد العدد ٥١ من مجلة الثقافة مجموعة من المقالات تعليقاً على كتاب أستاذنا محمود محمد شاكر ثم عدت إلى المتنى . وهذه المقالات أثارت اهتمام أستاذنا الكبير فرد عليها بثلاث مقالات رائعة : نشرناها فى مجلة الثقافة وكنت أتمنى أن نعيد نشرها فى هذا الكتاب لتكون ردًا جديدا على فصولى الخمسة التى ستنشر فى القسم الثانى من هذا الكتاب

مطلقاً بشيء خارج النص. على اختلاف طفيف بين أتباع هذه المدرسة. وهو أيضاً الفرق بيني وبين أصحاب المدرسة الاجتماعية أو بعض أتباعها من هؤلاء الذين لا يرون العمل الفني إلا صدى لما في العالم الخارجي من أحداث وأفكار ووقائع، فهم ينظرون إلى العمل من الخارج، وهذه هي نقطة البدء في نقدهم. فإذا ما دخلوا بعد ذلك إلى باطن العمل الفني، فلكي يوازنوا بين ما حملوه من أحداث ورؤى من خارج العمل الفني وبين مثيلاتها في داخل العمل الفني.

وهم يدخلون إلى العمل من الخارج بأفكار جاهزة ورؤى سابقة. ويعتبرون العمل الفني صادقاً إذا ما طابق تلك الأفكار والرؤى.

أما أنا فلا أبحث عن هذا التطابق، لأنه ليس قضيتي، لأن العمل الفني – في نظري – كون مستقل عن العالم الخارجي، له قوانينه الخاصة به، وأسسه الفنية والجمالية.

وصدقه يكون صدقاً فنياً، إذا استوفى كل الخصائص والسمات التي تحتمها هذه القوانين والأسس الجمالية. بصرف النظر عن مطابقتها – أو عدم مطابقتها – للواقع الخارجي.

ولكني أيضاً لا أعزل نفسي – كالجماليين والشكليين – عن العالم الخارجي، فقد أخرج من داخل النص إلى خارجه لأستهدي بما حوله من أحداث وأفكار ورؤى. وأوازن بين ما في الداخل والخارج – لا لأثبت المطابقة – بل لأختزن بعض المعارف والأفكار التي قد تفيدني، في إدراك طبيعة ما في داخل النص من أفكار وقيم وأحداث، ولأعرف كيف يحور الفنان خلال عملية الإبداع الفني في الأحداث والوقائع. وكيف يصهرها في بوتقة واحدة لتخرج خلقاً جديداً مختلفاً عن العالم الخارجي.

ومعذرة إذا كنت أكرر هذه الفكرة في معظم هذه الفصول، لأنني كما قلت أريد أن أحدد منهج «الرؤية الفنية» التي أعنيها تحديداً صارماً حتى لا تختلط بعد ذلك الحدود والمعايير.

ويبدو أن الذي دعاني إلى ذكر هذه الفكرة – غير ما ذكرت – هو هذا الإحساس الذي بدأ يخامرني بعد أن عشت في داخل عالم المتنبي الشعري، شهوراً طويلة – بأنني في حاجة إلى الخروج إلى خارج هذا العالم الفني، لأرى ما يصطخب حوله من أحداث وأهوال ومآسٍ. عشت مع مثيلاتها طويلاً في داخل نصوصه

الشعرية . وشهدت ذروة هذه المآسي يتمثل في هذا التمزق من داخله عندما وصل الأمر به أن يجمع في نفسه بين المتناقضات : حب المجد وكره المجد ، حب سيف الدولة وكره سيف الدولة . حب العرب وكره العرب . دوامة مخيفة من التمزق والصراع الدرامي العاتي الحزين . بينتها من خلال تذوق جمالي للنصوص الشعرية التي وقفت عندها في الفصول السابقة ، ولاح لي أن أبا الطيب محاصر داخل عالمه الفني بأربعة أسوار هي الطموح والحزن والتمرد والهروب من النفس .

ولقد اتخذ قراره – في لحظة من لحظات هروبه من نفسه – بفراق سيف الدولة .

وكان هذا القرار كما قلت ذروة مأساة حياته ، فلم يكن سيف الدولة مجرد صديق حبيب . ولم يكن مجرد أمير عربي يحارب أعداء العرب من الفرس والروم ويرفع راية العروبة والإسلام . ولم يكن مجرد ملك عربي يؤدب العصاة والشعوبيين – على الرغم من أنه كان كل هذا ، ولكنه كان بالنسبة للمتنبي – إلى جانب هذا – شيئاً آخر ، فلقد اتخذه قناعاً ليحقق من خلاله أحلامه وطموحه ومجده .

والمتنبي – في نظري – ليس شاعراً يمدح الولاة والأمراء . ولكنه زعيم سياسي يشتغل بالعمل العربي العام . ووسيلته في هذا كانت شعره . ولقد كان سيف الدولة ينظر إليه هذه النظرة ، باعتباره رجلاً سياسياً كبيراً في بلاطه ، ولعل هذا ما يفسر لنا كثيرا من الغرائب التى يقف عندها المؤرخون فى علاقة أبي الطيب بسيف الدولة .

فهو سياسي يشتغل بالعمل العام في بلاط سيف الدولة . وربما كان أكبر من أبي فراس الحمداني . وقد كان شاعراً ورجل سياسة في هذا البلاط أيضاً .

ومن هنا كان حب المتنبي لسيف الدولة حباً مركباً عميقاً ، إنه يحبه لخصائصه الذاتية . ويحبه لأنه يحبه ... ويحبه لأنه أصبح حاجة من حاجات نفسه وفكره ... ويحبه لأنه القناع الذي يحقق من خلاله طموحه وأحلامه . واختلط حبه لسيف الدولة بحبه لنفسه واعتزازه بملكاته وطموحه ، فصار يحب نفسه من خلال حبه لسيف الدولة . وتوهج هذا الحب المركب المعقد المختلط المسالك والدروب . ولذلك عندما تغلب طموحه على حبه وفارق سيف الدولة ، لم يستطع أن يتخلص من هذا الحب فظل ملازماً له حتى آخر أيام حياته .

ولعل هذا هو سر مأساته الحقيقية ! .

ولكن ما هي طبيعة تلك المأساة التي أحاطت بالمتنبي ، بعد أن قرر أن يفارق سيف الدولة ؟

أولاً : أحس بالفراغ المخيف . الفراغ بكل ألوانه . الفراغ العاطفي . والفراغ السياسي والفراغ الاجتماعي .

فلقد كان بلاط سيف الدولة يملأ كل هذه الجوانب . وفجأة أحس أنه مقدم على عالم مجهول . لا يعرف له أولاً من آخر . فوفدت على نفسه أحزان كثيفة . واضطربت أعصابه وأصيب باضطراب فكري أفقده وضوح الرؤية السياسية والاجتماعية . ولازمه هذا الاضطراب الفكري ، وعدم التقدير السليم للأمور إلى آخر يوم من أيام حياته . وهذه هي المأساة التي تصيب بعض المشتغلين بالعمل العام في بعض أطوار حياتهم ، عندما يحسون أنهم لم يحققوا أهدافهم السياسية والاجتماعية والفكرية ، وعندما يختلفون اختلافاً جذرياً مع زملاء الكفاح ورفاق المسيرة . بعض هؤلاء يفقد قدرته على العمل العام ويعتزل الحياة حتى يواريه الثرى ، والبعض الآخر يصاب بصدمة نفسية تفقده توازنه فتضطرب مسيرته السياسية والاجتماعية . ويتقلب بين التيارات السياسية المتناقضة وتتلون انتماءاته الفكرية ، دون ضوابط موضوعية . والمتنبي كان من هذا القسم الأخير . فلقد عاش من عام (٣٤٦ هـ ٩٥٧ م) حتى (٢٤ رمضان سنة ٣٥٤ هـ ـ أغسطس سنة ٩٦٥) نحو ثماني سنوات ، شارداً ، قلقاً ، متقلباً . حاول أن يستقر في دمشق فنبت عنه . فاتصل بكافور واستقر في الفسطاط من عام (٣٤٦ هـ) ثم ترك الفسطاط عام (٣٥٠ هـ) وفر إلى العراق بعد أن انقلب على كافور وهجاه أبشع هجاء . ثم هاجر من العراق في عام (٣٥٤) وذهب إلى « أرَّجَان » من أعمال « خوزستان » واتصل بالوزير البويهي ابن العميد . ومدحه . ثم ترك ابن العميد إلى شيراز والتقى بعضد الدولة سلطان البويهيين ومدحه بعدد من روائع قصائده ... ثم أحس بالتمزق النفسي والفكري ، وعراه الحنين إلى الوطن فهجر شيراز ويمم العراق . ولكن المنية كانت تتربص به ، فخرج عليه البدو والنهابون وقتلوه قرب دير العاقول في ٢٤ رمضان (سنة ٣٥٤ هـ) وقتل معه ابنه محسد وعبده . وبذلك أخرجته الأقدار من هذا الضياع وهذا التمزق ، وهذا الشرود الممتد الكثيف .

ونحن نظلم أبا الطيب عندما نحصي عليه تقلبه السياسي ومدحه للخدم والعبيد

وأعداء الأمة العربية والإسلامية ممن كان يهجوهم ويدعو إلى التمرد عليهم وتخليص الحكم من سطوتهم وسلطانهم .

ففي هذه الفترة التي سميتها فترة الضياع والشرود ، كان مضطرب الفكر ، كثيف الحزن ، بائساً ممزقاً من الداخل ، وكأنه بطل تراجيدي ممزق الباطن تتصادم في داخله المتناقضات . وكان يحاول أن يحقق أي شيء بعد أن فقد أحلامه واضطرب خطه الفكري والسياسي .

ولهذا تأبى على كافور في بادئ الأمر ولما وعده بولاية « صيدا » ذهب إليه وأنشده شعره . ثم هرب منه عندما لم يحقق وعده .

ولعل هذه الأحداث وتلك التحليلات والملابسات تساعدنا وتشحذ تذوقنا وتسدد رؤيتنا ، ونحن نعود مرة أخرى إلى داخل تجربة المتنبي الفنية في هذه الفترة .

ولعل من أنضج التجارب الفنية في شعر المتنبي في مرحلة الضياع هذه (يائيته) التي كانت أول قصيدة قالها في كافور وأنشدها أمامه في جمادى الآخرة سنة ست وأربعين وثلاثمائة . والتي مطلعها :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا   وحسب المنايا أن يكن أمانيا

وأنا أعتبرها من أعظم شعر المتنبي كله ، لا تضارعها إلا قصائد قليلة من شعره .

وهي تصور عالمه الشعري أصدق تصوير ، وتعبر عن أسوار هذا العالم أدق تعبير .

هذه الأسوار الأربعة : الطموح والتمرد والحزن والهروب من النفس .

ويجب أن نتذكر أن جاذبية الشخصية التي يتمتع بها المتنبي قد ازدادت توهجاً وانعكست على فنه فزادت في شعره تلك الخاصية المميزة التي سميناها « الإشعاع الفني » وهذا الإشعاع الفني لا يأتي اعتباطاً ، فلا شك أن وراءه تلك القدرات الفنية الخاصة عند المتنبي والموهبة الشعرية العاتية والثقافة اللغوية الدقيقة . وموهبة التشكيل بالحرف وبالكلمة ، والتكثيف الفني من خلال اختيار حروف بعينها وتتابع كلمات واستخدام أساليب تعبيرية من شأنها أن تفجر في الحروف والألفاظ والجمل كل شحناتها التصويرية والتعبيرية .

وتعال معي ندخل معاً هذا العالم الجديد علينا وعلى المتنبي . إنه يمدح عبداً يحتقره وتردد في الاتصال به ، ثم عاد فرضي بذلك بعد أن وعده بولاية . ولا نظن

أن المتنبي بكل خبراته وتجارب حياته ، صدق هذا الوعد تصديقاً مطلقاً ، فلقد كان في هذه الفترة لا يثق في شيء . ولكنه اتصل بكافور في محاولة للخروج من هذا الحزن الذي يعيش فيه بعد أن ترك سيف الدولة . وليمارس مناورات السياسة وليغيظ سيف الدولة .

ولكن هل يكسب رضاء كافور ؟ هل تتحول تلك الشخصية الباهرة الفذة والنفس المتمردة الكبيرة إلى شيء ذليل يثير السخرية والاشمئزاز – أو على الأقل – يثير الرثاء ؟ !

أم أن جوهر تلك الشخصية العظيمة سيبقى مشعاً حاضراً في كل وقت ؟

ذلك ما سنجيب عنه بعد أن نعيش مع بعض التجارب الفنية من حصاد هذه الفترة التي أقامها عند كافور وفي طليعة تلك التجارب هذه القصيدة التي أشرنا إليها . ولقد بناها على طريقة اللوحة . والقصيدة اللوحة شيء ألفناه في عالم المتنبي الشعري وحللناه في الفصول السابقة . وبينا أن موهبة المتنبي التشكيلية كانت قادرة على تلوين الحروف والكلمات والتراكيب . وإلهابها بالمشاعر المختلفة . وهو قادر على أن يجعلك تحس داخل إطار اللوحة الواحدة مشاهد متعددة الألوان . وقد يتمدد مشهد واحد فيطغى على اللوحة كلها . ويأخذ مساحة كبيرة بينما تتضاءل بقية المشاهد ، وتكون بمثابة الجزئيات الصغيرة التي تساعد على إبراز الفكرة المحورية في اللوحة .

ولم يكن المتنبي يهتم بعدد الأبيات التي يشكل منها فكرة اللوحة المحورية . المهم عنده أن يكثف هذه الفكرة في مشهد طاغ حي مؤثر ولو في عدة أبيات .

واللوحة التي معنا مكونة من سبعة وأربعين بيتاً . شكل منها أربعة مشاهد المشهد الأول رسمه المتنبي من اثني عشر بيتاً . استنفد خلاله فكرته المحورية من اللوحة وهي الحب المركب الحزين . ولهذا يمكن أن نسمي هذه اللوحة (لوحة الحب) وأعتقد أنه الحب الحقيقي في حياة المتنبي : حب سيف الدولة وحبه لنفسه من خلال هذا الحب إلى آخر هذا المزيج المركب الذي أشرت إليه في أول هذه الدراسة .

ويستحيل أن يكون هذا الحب حب امرأة ... مهما كانت . فتكوين المتنبي النفسي والروحي لا يزلزله على هذا النحو ، ويفقده الإدراك السليم ، حب امرأة مهما كان جمالها أو سلطانها . إنه حب آخر . حب كبير ، يختلط فيه المجد بالطموح بالكبرياء بالعروبة والإسلام ، بالآمال الكبرى ، بالإحباط والخيبة .

انه حب يستعصي على الفناء . ويستعصي على الزوال .

ولقد كان نهاية المتنبي . نهايته السياسية . ثم نهايته في الحياة فيما بعد .

وردد معي هذا المشهد الأول من تلك اللوحة بصوت مرتفع :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا	وحسب المنايا أن يكن أمانيا
تمنيتها لما تمنيت أن ترى	صديقاً فأعيا أو عدواً مداجيا
إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة	فلا تَسْتَعِدُنّ الحسام اليمانيا
ولا تستطيلن الرماح لغارة	ولا تستجيدن العتاق المذاكيا
فما ينفع الأسد الحياء من الطوى	ولا تُتقى حتى تكون ضواريا
حببتك قلبي قبل حبك من نأى	وقد كان غداراً فكن أنت وافيا
وأعلم أن البين يشكيك بعده	فلست فؤادي إن رأيتك شاكيا
فإن دموع العين غدر بربها	إذا كن إثر الغادرين جواريا
إذا الجود لم يرزق خلاصاً من الأذى	فلا الحمد مكسوباً ولا المال باقيا
وللنفس أخلاق تدل على الفتى	أكان سخاء ما أتى أم تساخيا
أقل اشتياقاً أيها القلب ربما	رأيتك تصفي الود من ليس جازيا
خلقت ألوفا لو رحلت إلى الصبا	لفارقت شيبي موجع القلب باكيا

في هذا المشهد تلمح بذرة البطل التراجيدي ، إنه يجمع في باطنه بين الداء والدواء ، بين المنية والأمنية بين الصديق الوفي والعدو المداجي بين القرب والبعد بين الغدر والوفاء بين السخاء والتساخي .

وفي لحظة من لحظات التصادم الإنساني يتحدد الموقف . ويجيء التمزق من الداخل ، فيتحول المتنبي هذا العملاق الذي ملأ الدنيا وشغل الناس . إلى بطل تراجيدي تعاقبه الأقدار هذه العقوبة الفادحة . وكأنها تنتقم منه على جريمة اقترفها .

ترى هل هذه الجريمة هو هذا القرار بترك سيف الدولة ؟ !

المهم أنه يعيش في مأساة . والأكثر أهمية أنه ينسج من تلك المأساة لوحته العاتية هذى. والغريب أنه ينشد هذه اللوحة المأساة أمام كافور الذى يمّمه طامع في ولايته . ويشغله بهذا المشهد الدرامي العاتي المكثف الذي يدل على أعمق ألوان الحب ، حبه لنفسه مختلطاً بحب سيف الدولة خصمه .

فهل هذا شاعر ذليل ينشد أول عمل من أعماله أمام ملك جديد يرجيه ويؤمل فيه ، فيتحدث عن حبه العميق لسيف الدولة . ويصور انهيار الدنيا لأنه فارقه

ويتحدث عن حبه المستكن في قلبه ويتبرأ من قلبه لأنه لا يزال يحبه ، ويناجيه في ضراعة :

«وقد كان غداراً فكن أنت وافياً» . ويصور مأساة الحياة الكبرى عندما يجد الإنسان نفسه محاصراً بالأسوار والعقبات ، مختنقاً بالمتناقضات ، لا يرى مفراً من الموت حتى يشفى من الحياة ، أقصى أمانيه ، تمني الموت ! ! ..

هل يسعد كافور وهو يستمع من المتنبي إلى هذه الصرخات التي تدل على تغلغل حب سيف الدولة في نفسه ؟

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غداراً فكن أنت وافيا
وأعلم أن البين يشكيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكيا

إنه حب متوهج تحاول الأحداث أن تمزقه ، فتمزق قلب صاحبه . وتلك ذروة المأساة ولعله لهذا يصرخ في حزن مدمر :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

هذا المشهد من اللوحة رسمه الشاعر بلونين اللون الأصفر والأسود ، اتخذ من اللون الأصفر شريطاً ضيقاً إلى جانب الإطار الأسود الذي تخلل اللوحة كلها . ولكن الغالب على هذا المشهد هو اللون الأسود ، ثم رسم مساحة سوداء كبيرة أشاعت في اللوحة كلها جو الحداد . وقد يسأل سائل ، ما هي الأسس الموضوعية التي يبني عليها الناقد تخيله لألوان اللوحة : بينما لا يستخدم الشاعر إلا الحروف ؟ . ولا شك أن جزءاً كبيراً من هذا التصور يعود إلى عملية الانطباع الذاتي الذي يدخل فيه ذاتية المؤلف وقدرته عل التخيل ومدى إلمامه بطبيعة التشكيل ومعرفته بتركيب الألوان وفلسفتها . ولكن يبقى الجزء الموضوعي الذي يفجر في نفس الناقد كل تلك الشحنات الخيالية التي تجعله يتصور ألوان الحروف . ويتمثل هذا الجزء في استخدام تعبيرات لها إيحاءات خاصة ترتبط ارتباطاً عاماً بالألوان .

فمثلاً هذا المشهد الأول من اللوحة : تتردد فيه بكثرة كلمات « الموت » « الداء » « المنية » « العدو المداجي » « الغدر» « البين» « الغارة » « دموع العين » « الرحيل إلى الصبا » « موجع القلب » .

وهي كلها كلمات وعبارات ترمز للفناء والموت والزوال وتبدد الأحلام . وتشير إلى مأساة فراق الحبيب مع بقاء الحب .. ومن هنا يمكن أن نتخيل أن الشاعر حدد إطار لوحته باللون الأسود ، وهو لون في موروثنا الشعبي يرمز للموت . ثم

يكثر من استغلاله بعد ذلك في اللوحة . ولكنه يصور أيضاً فكرة الحب البديد . وصراعه النفسي ، من خلال اللون الأصفر . ولا شك أنهما لونان مناسبان لهذه الأفكار .

ولعل متابعة مشاهد اللوحة تعطينا إحساساً أكبر بتنوع الألوان . فمنذ مطلع البيت الثالث عشر يبدأ جوا آخر يقترب فيه من كافور ولكنه لا يخاطبه مباشرة وإنما يتحدث عنه في بيت واحد . ثم يعود إلى الحديث عن نفسه وخيله القصار الشعر ورماحه الطويلة . ورحلته إليه التي صادف فيها الأهوال وينتهي هذا المشهد عند البيت التاسع عشر :

ولكن بالفسطاط بحراً أزرته	حياتي ونصحي والهوى والقوافيا
وجرداً مددنا بين آذانها القنا	فبتن خفافاً يتبعن العواليا
تماشي بأيد كلما وافت الصفا	نقشن به صدر البُزاة حوافيا
وتنظر من سود صوادق في الدجى	يرين بعيدات الشخوص كما هيا
وتنصب للجرس الخفي سوامعاً	يخلن مناجاة الضمير تناديا
تجاذب فرسان الصباح أعنةً	كأن على الأعناق منها أفاعيا
بعزم يسير الجسم في السرج راكباً	به ويسير القلب في الجسم ماشيا

ويبدأ المشهد الثالث من اللوحة عند البيت العشرين فيتحدث في معظمه عن كافور ولكن بصورة غير مباشرة أيضاً . فهذه الخيل « قواصد كافور توارك غيره » .

ثم يبدأ المشهد الرابع عند البيت السادس والعشرين عندما يخاطب كافوراً خطاباً مباشراً :

أبا المسك ذا الوجهُ الذي كنت تائقاً	إليه وذا الوقتُ الذي كنت راجيا

ويستمر هذا المشهد حتى البيت السابع والأربعين في نهاية القصيدة .

ونحن نحس أن الشاعر لون المشهد الثاني بلون رمادي . واستخدم اللون الأخضر للمشهدين الأخيرين .

وهذا التكثيف الفني (للقصيدة اللوحة) يعطينا المفتاح الحقيقي لتنقل الشاعر بين حديثه عن حبه لسيف الدولة وفراقه ولوعته على هذا الفراق ، وبين حديثه عن كافور وعصاميته ، ثم حديثه قبل ذلك عن الخيل العتاق والأهوال التي صادفها عبر رحلته إلى الفسطاط .

على أن هذا الاهتمام ببناء القصيدة على طريقة اللوحة ، ليس هروباً من تحليلها على المستوى اللغوي والموسيقي .

فنحن أمام تجارب المتنبي الشعرية ، نحس هذه القدرة اللغوية الفائقة وكيف يشكل من خلالها هذا العملاق فناً عظيماً .

كذلك نحس تلك الطاقة الموسيقية العظيمة لدى أبي الطيب ، بحيث تتحول عنده الحروف والكلمات إلى أنغام ومقاطع موسيقية . إن أشعاره تلذ العين . وتلذ الأذن وتلذ القلب وتلذ العقل . وسنقف طويلاً عند تحليل شعر المتنبي على هذا المستوى اللغوي . ولكني أحاول أن أضيف إلى هذا المستوى اللغوي مستويات أخرى تتصل بهذا المستوى أيضاً . في محاولة لإدخال بعض المصطلحات النقدية الجديدة إلى ساحتنا النقدية ، نستعيرها من مجالات التصوير والرسم والنحت ، والسينما . كما كان يفعل النقاد العرب الأقدمون بإدخال مصطلحات من مجالات أخرى كمجال النسيج والصباغة وغيرهما .

وهي على أية حال مغامرات تحتمل المراجعة الهدف منها إضاءة النص الشعري . وشحذ قدراتنا على قراءته قراءة جديدة ، وتذوقه تذوقا فنياً يقربه من أذواق هذه الأجيال الجديدة التى تختلف اهتماماتها ومكوناتها الثقافية ورؤيتها للفن والحياة ، عن هؤلاء الذين كانوا يتلقون الشعر للمرة الأولى فى القرن الرابع الهجرى .

ونعود إلى هذا المشهد الأول لنستمع إلى هذا الغناء الحزين المتصل بتجربة المتنبي الجديدة .

إنه يصور – من خلال كل أدواته التعبيرية والتصويرية وحسه الموسيقي وموهبته الشعرية – تجربة انفصاله عن سيف الدولة ، فيصور من حيث لا يدري – أو يقصد – حبه العاتي لهذا الفارس العربي الظالم . الذي أوصله إلى هذا القرار المدمر . ونرى خلال هذا المشهد – صراعاً درامياً عاتياً . بين المتنبي وقلبه .

فقلبه مقيم على هذا الحب . على الرغم من كل ما حدث من سيف الدولة . ولكن طموح الشاعر وكبرياءه وتمرده ، تدفعه إلى الثورة على هذا الحب . وبين القلب والكبرياء ، يقف الشاعر ممزقاً حزيناً . وفي لحظات هروبه من نفسه يتغلب الكبرياء على القلب ، فيقبل على كافور ، ويعود إلى ممارسة العمل السياسي من خلال شعره . ولكن هذا الإخشيدي لا يمثل بالنسبة له أي هدف أو قيمة اخلاقية

أو قومية . هنا يستيقظ عقله ويتمرد عليه ويخزه وخزاً أليماً ، فيصرخ في حزن عات مدمر :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

لقد وصل إلى الداء المستحكم الذي لا شفاء منه إلا بالموت ، وهنا نشعر أن المتنبي وصل إلى ذروة حبه لسيف الدولة ، فعلى الرغم من فراقه ، وعلى الرغم من أنه اتصل بحاكم جديد . وعلى الرغم من أنه يعد له أول قصيدة ينشدها أمامه ليفتتح حياته السياسية الجديدة ، فإنه يحس فجأة ، أن وشائج كثيرة ، أعمق من الحياة ، تشده إلى سيف الدولة ، فيجرد من نفسه إنساناً آخر يحاوره ويصارعه ويكلمه بضمير المخاطب ، ويحدثه أنه ماذا يفعل لو أنه فقد الأمل في وجود الصديق ، وأعياه أن يجد حتى العدو المداجي ؟ . لا شك أنه سيتمنى الموت ...

ويحدثه أنه ما دام سيرضى بالعيش الذليل ، فلا عليه من الإعداد للحرب واقتناء السيوف القاطعة والرماح الطويلة والخيول الكريمة ....

فإذا أراد أن يكون كريماً فلا بد أن يكون ضاريا :

فما ينفع الأسْدَ الحَيَاءُ من الطوى ولا تُتَّقى حتى تكون ضواريا

ولا ندري لماذا يخاطب المتنبي نفسه بهذا الشكل ، وعلى طريقة هذيان المشاعر؟ . لا بد أنه في أزمة عاطفية محتدمة . سببها فراق سيف الدولة . والاتصال بكافور . ومرجعها هذا التمزق الداخلي الذي يحمله في أعماقه ، ويسير به أنى اتجه وحيثما يَمَّم ! !

وتأمل جيداً تلك الانتقالات المفاجئة في المشهد الواحد ، والتي تبدو في الظاهر غير مبررة لنحاول معاً أن نجد لها تبريراً على ضوء هذا الواقع النفسي .

يقول أبو الطيب بعد البيت الخامس من المشهد الأول : (فما ينفع الأسد .. الخ) .

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غداراً فكن أنت وافيا
وأعلم أن البين يشكيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكيا
فإن دموع العين غدر بربها إذا كن إثر الغادرين جواريا

لماذا هذا الانتقال المفاجئ إلى تصوير هذه الحالة من تمرد قلبه عليه ؟

وكيف يعلن لكافور أنه لا يزال يحب سيف الدولة ، وأن تلك العلاقة الحميمة من العلاقات الكبيرة التي لا يمكن أن تتلاشى بسهولة .

ولعله رشح لهذا المعنى بالبيت الخامس الذي يسبق هذه الأبيات مباشرة ، ليقول لكافور انه كالأسد الضاري الذي لن يقبل أن يعيش على الطوى ، بل سيعيش حياته بالطول وبالعرض كما كان . وأنه لم يترك سيف الدولة إلا ليحقق ذاته ، على الرغم من هذا الحب العميق الذي يحمله له .

وما معنى أن يتحدث في المشهد الثاني عن خيله ورماحه وسيوفه والأهوال التي صادفته في رحلته إلى كافور في ستة أبيات ، ولم يشر إلى كافور إلا في بيت واحد هو مطلع هذا المشهد . ويتحدث عنه فيه حديثاً عاماً بضمير الغائب يصلح أن يكون حديثاً عن كل ملك في مصر :

ولكن بالفسطاط بحراً أزرته   حياتي ونصحي والهوى والقوافيا

كيف يمكن أن نفهم بيتاً في المشهد الأول كهذا البيت الذي يقول فيه :

إذا الجود لم يرزق خلاصاً عن الأذى   فلا الحمد مكسوباً ولا المال باقيا ؟

الذين يأخذون الأمور بظواهرها ، يقولون عن هذا المشهد الأول ، إنه مقدمة للقصيدة مثل تلك المقدمات الغزلية المألوفة في الشعر العربي ، ولكن المتنبي يتحدث فيها عن نفسه ، وبعضهم يأخذ عليه أنه أساء الأدب ، لأنه ما كان يصح أن يبدأ مدحه لكافور بهذه المقدمة الخشنة الفجة .

وأعتقد أن هؤلاء لم يدخلوا إلى باطن هذه التجربة ، لأن أبا الطيب أحس فجأة وهو يحاول أن يتحدث عن كافور بكل هذه المشاعر التي عبر عنها في هذا المشهد الأول . واعتركت مع عقله ، واعترك معها ، فتحولت إلى تجربة عميقة . ولهذا سميتها « لوحة الحب الحزين » . ونحن نلاحظ أن هذا المشهد الذي لم يتجاوز بضعة أبيات ، قد استنفد كل مشاعره ولهذا جاءت الأبيات الباقية من القصيدة وقد بلغت خمسة وثلاثين بيتاً هوامش عابرة على هذه التجربة العاتية يمدح فيها كافوراً مدحاً من وراء القلب ، لأنه يكن له في أعماقه الاحتقار . فيتحدث عنه بأنه « إنسان عين زمانه » وأنه سرى إليه من ظهور أجداده ليستقبله . وأنه يبيد عداوات الطغاة بلطفه ، وأنه عصامي . وغيرها وغيرها من المعاني العامة التي لا تشكل تجربة فنية . ولعل هذا المنهج في مدح كافور جعل بعض الأبيات يحتمل المدح والذم . ولقد فطن إلى هذا بعض الشراح القدامى لديوان المتنبي فابن جني مثلاً يعلق على هذا البيت :

وغير كثير أن يزورك راجل   فيرجع ملكاً للعراقين واليا

بقوله « هذا ظاهره أن من رآك استفاد منك كسب المعالي ، وباطنه : أن من رآك على ما بك من النقص – وقد صرت إلى هذا العلو – ضاق ذرعه أن يقصر عما بلغته وألا يتجاوز إلى كسب المكارم . وكذلك إذا رآك راجل لا يستكثر لنفسه أن يرجع والياً على العراقين لأنه لا يوجد أحد دونك وقد بلغت هذا »[1] .

وإذا كنت لا أوافق على هذا الشرح تماماً لابن جني ، فإنني أوافقه على أن هذه أبيات عامة تحتمل كل شيء . وأن أبا الطيب لم يكن يحترم أبا المسك ، ولكنها دواعي العمل السياسي . على أن التفسير الحقيقي لكل هذا أن هذه التجربة بما لاحظناه فيها من وهج فني عميق في المشهد الأول ، الذي صور فيه علاقته مع سيف الدولة ، استنفدت كل مشاعره الفنية . ولهذا جاءت بقية الأبيات فاترة فيها البراعة والقدرة والذكاء أكثر مما فيها من التصوير الجمالي والتعبير عن التجربة المحتدمة .

وإن كنا نعتقد مع ابن جني ، أن أبا الطيب كان يفكر ، وهو يكتب هذه القصائد ، في هجاء كافور ، بل إنني أرجح أنه كان يكتب قصيدة الهجاء ، بعد أن يكتب القصيدة التي سينشدها أمام كافور مباشرة .

وهناك مقطوعة أميل إلى أنه كتبها بعد أن أنشد هذه القصيدة التي معنا مباشرة . وهي تجربة من أعتى التجارب الإنسانية تصور تمزق المتنبي وأحزانه . ووصوله إلى الدرك الأسفل من الضياع والانهيار . وها هي ذي هذه المقطوعة :

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا ... وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا
أمَيْناً وإخلافاً وغدراً وخِسّةً ... وجبناً . أشخصا لحتَ لي أم مخازيا
تظن ابتساماتي رجاء وغبطة ... وما أنا إلا ضاحك من رجائيا
وتعجبني رجلاك في النعل إنني ... رأيتك ذا نعل إذا كنت حافيا
وإنك لا تدري ألونك أسود ... من الجهل أم قد صار أبيض صافيا
ويُذكرني تخييط كعبك شقه ... ومشيك في ثوب من الزيت عاريا
ولولا فضول الناس جئتك مادحاً ... بما كنت في سري به لك هاجيا
فأصبحت مسروراً بما أنا منشد ... وإن كان بالإنشاد هجوك غاليا

(١) ديوان المتنبي بشرح البرقوقي (ج ٤ ص ٥٤١) .

فـإن كنـتَ لا خيرا أفـدت فـإنـــني أفـدت بلحظـي مشفريـك الملاهيا
ومثلــك يُــؤْتى مــن بــلاد بعيـــدة ليُضحـك ربـات الحـداد البواكيا

وهي تجربة حادة قاسية تصور عبث الحياة ومفارقات الدنيا وسخرية الأيام . وهي فى صدق المشهد الأول من القصيدة التي أنشدها أمام كافور ، فهي من معدن هذه التجارب التي كانت تلح على المتنبي .

وهكذا نستطيع من خلال النفاذ إلى باطن تجارب المتنبي ونقدها فنياً أن نتبين صدقها . ويمكن أن نوازن بين هذه المقطوعة وبين الأبيات الكثيرة التي تجاوزت الثلاثين فى القصيدة الأولى لتدرك بنفسك مدى الصدق الفني الذي يسري فى باطن أبيات هذه المقطوعة بينما لا تلمح هذا الصدق الفني في أبيات القصيدة الأولى .

ولهذا قلت إن المشهد الأول تمدد فطغى على كل القصيدة وهو الذي منحها الصدق والتوهج الفني الحار .

ولعل وقوفنا عندها بمنهج النقد على طريقة اللوحة هو الذي جعلنا نلمح فيها كل هذا .

المقـالة الثـامنـة

مأساة المتنبي ! ! !

لا يزال الحديث موصولاً عن مأساة المتنبي التي بدأت منذ هبط إلى أرض مصر ، حيث راحت تتصادم في باطنه المتناقضات ، ويختلط التمرد والكبرياء ، بالطموح والرغبة العارمة في السيادة والجاه والسلطان . وتنمو في داخله جرثومة الفشل والخيبة وضياع الأحلام وخيبة الآمال ، وتبدد المجد ، ويحس دنو الأجل وغروب الحياة .

ولقد تكشفنا كل هذا من خلال القصائد التي أبدعها في مصر . بل لعل القصيدتين اللتين وقفنا عندهما في الفصل السابق تدلان دلالة عميقة على بداية هذه المأساة الجليلة ، إذا صح هذا الوصف .

فاليائية التي أنشدها أمام كافور ، والتي افتتح بها حياته السياسية في مصر ، تصور لنا في عمق ، هذه المأساة . ويمكن أن ندرك هذا الأمر ، إدراكاً جمالياً ، بمعنى أن القصيدة لم تصور من الناحية الفنية إلا تجربة الفراق ، وفراق سيف الدولة على وجه التحديد ، وهي التجربة الشعورية المتوهجة التي استطاع أبو الطيب باعتباره شاعراً كبيراً ، أن يبعث فيها الحياة ، وأن يشعلها بالفن المتوهج ، وأن يستغل كل أدواته الفنية وقدراته التصويرية والتعبيرية . وموهبته الكبيرة . في جعلها الفكرة المحورية للقصيدة . فانسحبت الأضواء عن بقية القصيدة . وصارت تلك البقية مجرد هوامش على الفكرة الأساسية للقصيدة .

معنى ذلك أن أبا الطيب يثير فينا انفعالاً جمالياً بهذه المأساة التي أحسها بمجرد أن التقى بكافور لينشده شعره ، وبدأت التيارات المتصارعة تعمل عملها من داخل نفسه . ومن ثم رجحنا أن تكون المقطوعة الثانية التي هجا فيها «كافور» قد كتبها بعد فراغه من هذه القصيدة التي أنشدها أمامه .

على أن هذه التيارات المتصارعة في نفسه ظلت تحتدم وتحتدم ، وتقتتل اقتتالاً عنيفاً ، حتى هدت قواه وأصابته بالانهيار والانحدار . فوفد الحزن الكثيف على نفسه ، واصطلحت على جسده الأمراض والعلل ، وزحف اليأس على وجدانه . وأضحى هذا الشاعر الفارس الطموح الممتلئ كبرياء وعزة وعظمة وعتواً ، أضحى شبحاً ذليلاً منكسر النفس موهون المشاعر . موءود الكبرياء . يحس بالفقد والغربة ، وتزلزله فكرة الزمن وزحف الأيام ، وصراع الحياة .

ونحن نرثي لأحزان الشعراء ، ونتألم لعاديات الأيام حينما تعصف بمشاعرهم ، فما بالك إذا كان هذا الشاعر إنساناً عظيماً كأبي الطيب المتنبي .

ما أفدح أحزان الرجل العظيم . وما أشد تعاطفنا مع تلك الآلام العظيمة ! ! .

وإن كان من الحق أن نذكر أن تلك المأساة التي عاشها المتنبي في مصر ، وما صاحبها من أهوال وآلام ، كان لها أعمق الآثار على شعره ، فقد تحول إلى لون من الغناء الذاتي الحزين ، وراح يتأمل الحياة تأملاً حاداً متوهجاً ، ولا أقول تأملاً فلسفياً ، وظهرت فيه الحكمة الكونية ممزوجة بهياج العاطفة ، واحتدام المشاعر. وظهرت على بعضه مسحة من الحزن الهامس الأليم .

ولعل تلك الملامح الفنية والجمالية التي ظهرت على شعره في مصر ، تجعلني أعتبر القصائد التي قالها في مصر ، والتي يطلق عليها – عادة – « المصريات » من أحسن أشعاره ، من الناحية الفنية . وهي في مستوى شعره في سيف الدولة « السيفيات » ، إن لم تفقه روعة وجمالاً . فقد تناولت موضوعات لم يكن المتنبي يتناولها عادة ، لأنه كان مشغولاً بأمجاده وطموحه ، وتطلعاته .

ففي مصر وقع في قبضة حزن كوني مدمر . جعله يصغي إلى ما يحتدم في باطنه ويصوره في مقطوعات غنائية حارة عميقة متوهجة .

وفي تلك الفترة لم يأنف من تسجيل أوجاعه النفسية وأوصابه الجسدية في قصائده .

وكثرت في قاموسه الشعري تعبيرات كثيرة تصور الموت والفناء والذل . وانعدام الأمن ، وافتقاد الملجأ والسكن .

على أن أهم ما طرأ على شعره في تلك الفترة : هو إحساسه الحاد بالزمن وتصويره لهذا الإحساس .

وفكرة الزمن وإلحاحها على مشاعر الناس فكرة معاصرة ، كثر تناولها في

الفلسفات الحديثة وتناولها الشعراء المحدثون ، ولكنها لم تتناول في الشعر العربي القديم على هذا النحو .

ولكن أبا الطيب تناول فكرة الزمن تناولاً أقرب إلى تناول المحدثين لها . وتأمل معي تلك المقطوعة التي أولها :

« صحب الناس قبلنا ذا الزمانا » . والتي يمكن أن نسميها « لوحة الزمن » لأن الشاعر صور فيها دبيب الزمن على نفسه . كما صور عاديات الأيام . وتخيل الزمن كياناً مستقلاً وراح يحل فيه ويصحبه . ويذوق من خلاله الغصص والآلام التي يسببها للناس . ويدرك – في لحظات خاطفة – الإشراق الذي يلم بالناس ، ثم الظلام الذي يلم بهم بعد ذلك .

ويرتفع حسه الذاتي إلى مأساة الوجود المتمثلة في الحرب . فيصور مأساة الإنسانية التي تحول كل شيء إلى أدوات للخراب والدمار . وتقوده تلك الأفكار إلى تصوير فكرة الموت والحياة . وتختلط فكرة الزمن بفكرة الموت والحياة . فتتحول إلى لون من المأساة الوجودية .

واقرأ بصوت مرتفع مقطوعة أبي الطيب لتسمع همس الزمن ودبيب الموت والفناء :

صحب الناسُ قبلَنا ذَا الزَّمانَا ... وعناهُم من شأنِه مَا عَنَانَا
وتَوَلَّوا بغُصةٍ كلُّهم مِنْهُ ... وإن سرَّ بعضَهم أحيانا
ربما تحسن الصنيعَ لياليه ... ولكن تُكَدِر الإحسانا
وكأنّا لم يرضَ فينا بريبِ الدَّهر ... حتى أعانَهُ من أعانا
كلما أنبتَ الزمانُ قناةً ... ركّبَ المرءُ في القَناةِ سِنانَا
وَمُرَادُ النفوسِ أصغرُ من أنْ ... نتعادَى فيهِ وأَنْ نَتَفانَى
غيرَ أنَّ الفتَى يُلاقي المنايَا ... كالحاتٍ ولا يُلاقي الهوَانَا
ولو انّ الحياةَ تبقَى لِحَيٍّ ... لعَدَدْنا أَضلَّنا الشّجعَانَا
وإذا لَمْ يكُن مِن الموت بدٌّ ... فمن العجز أنْ تموت جَبَانَا
كل ما لم يكن من الصعب في ... الأنفس سَهْلٌ فِيهَا إذا هُوَ كَانَا

هنا يلقي الفارس السيف ويستسلم حزيناً مدحوراً ، أمامَ الوحش الرهيب . الذي صحب الناس قبله ، فداروا في فلكه ، واهتموا به كما اهتم به وذاق منه

الغصص والحسرات ، كما ذاقوا منه الحسرات والغصص ، وسر به أحياناً كما سروا .

إن ذلك الوحش الرهيب هو الزمان .

ولعل ذلك الحزن اللاذع الممض الذي شعر به أبو الطيب في مصر ، وتلك الهزيمة المريرة التي لقيها . ووقوفه وجهاً لوجه أمام ما لا يرضى . كل ذلك جعله يُصيخ بعمق إلى هواتف نفسه ، ويتسمع دبيب الحزن المختلط في أعماقه بالكبرياء بالحكمة ، فهانت عليه الدنيا وشعر أن كل شيء فيها وهم من الأوهام . وباطل وقبض الريح .

ويتوجع توجعاً خافتاً يقطع نباط القلب ، وهو يشكو ريب الدهر وعاديات الزمان ، ويقول ألم يكن هذا وحده كافياً لحربي ، فيتكلف الناس عداوتي مع الزمان ، وكأنهم يعينونه على حربي ، ويساعدونه ، وكلما أنبتَ هذا الزمن الغادر عوداً للرمح ركب المرء فيها سناناً يطعنني بها . وتأمل معي اختلاط الحزن بالحكمة بهذيان المشاعر بالتأمل العميق . فما معنى أن نتعادى وأن نتفانى وكل رغبات الحياة أهون من هذا ؟

ومن الغريب أن المتنبي وهو في حضيض يأسه وأحزانه ، لا ينسى طبيعته .

ففي لحظات اليأس تواتيه نبضات الفروسية ، ولكنها في هذه المرة ممزوجة بالحكمة فالفتى عنده ، يلاقي المنايا كالحات ولا يلاقي الهوان ، وما دامت الحياة لا تبقى لحي فاقتحمها ولا تَخْشَ شيئاً ... وإذا لم يكن من الموت بد فالعار كل العار أن تموت جبانا .

ما معنى كل هذا ؟

تياران يتصارعان في نفس المتنبي . تيار من الضعف ، وتيار من القوة والاقتحام ولقد ظل هذان التياران يتصارعان في نفسه إلى آخر يوم أقامه في مصر ، بل لقد وصل هذان التياران إلى الذروة في أواخر تلك الأيام .

وهناك قصيدة كتبها في يوم عرفة من عام خمسين وثلاثمائة ، قبل رحيله من مصر بيوم واحد تختلط فيها أحزانه في العيد بثورته العاتية على كافور . ويمكن أن نطلق عليها « أحزان العيد » واقرأها معي بصوت مرتفع :

عيد بأية حال عدت يا عيـــد ... بما مضى أم لأمر فيه تجديد
أما الأحبـة فالبيـــداء دونهم ... فليت دونك بيداً دونها بيد

لولا العلى لم تَجُبْ بي ماأجُوبُ بها   وجَنْاء حَرْفٌ ولا جرداء قَيْدُودُ
وكان أطيبَ من سيفي مضاجعة   أشباهُ رونقه الغيد الأماليـد
لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي   شيئاً تتيمـه عين ولا جيـد
يا ساقِيَيَّ أخمرٌ فى كئوسكما   أم فى كئوسكما هم وتسهيد
أصخـرة أنـا مالي لا تغـيرني   هذي المدام ولا هذي الأغاريد
إذا أردت كُمَيْتَ اللون صافية   وجدتها وحبيب النفس مفقود
ماذا لقيت من الدنيا وأعجبهـا   أني بمـا أنا باك منـه محسود
أمسيت أرْوَحَ مُثْرٍ خازناً ويداً   أنا الغني وأمـوالي المواعيـد
إني نزلت بكذابَين ضيفهـم   عن القرى وعن التّرحال محدود
جود الرجال من الأيدي وجودهم   من اللسان فلا كانوا ولا الجود
ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم   إلا وفي يده من نتنها عـود
من كل رخو وكاء البطن منفتق   لا في الرجال ولا النسوان معدود
أكلما اغتال عبد السوء سيده   أو خانه فله في مصر تمهيـد
صار الخصي إمام الآبقين بها   فالحر مستعبد والعبد معبود
نامت نواطير مصر عن ثعالبها   فقد بَشِمْنَ وما تفنـى العناقيد
العبد ليس لحر صالح بـأخ   لو أنه في ثياب الحرِّ مولود
لا تشتر العبد إلا والعصا معـه   إن العبيد لأنجاس مناكيـد
ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن   يسيء بي فيه كلب وهو محمود
ولا توهمت أن الناس قد فُقِدُوا   وأن مثل أبي البيضاء موجود
وأن ذا الأسود المثقوب مشفره   تطيعه ذي العضاريط الرعاديد
جوعان يأكل من زادي ويمسكني   لكي يقال عظيم القدر مقصود
إن امـرأً أمـه حُبـلى تُدبـره   لمستضام سَخين العين مفؤود
ويلُمّهـا خُطةً ويلُمّ قابلهـا   لمثلها خلق المهرية القُـود
وعندها لذ طعم الموت شاربُه   إن المنية عند الذل قنـديـد
من علم الأسود المخصي مكرمةً   أقومه البيض أم آباؤه الصيد
أم أذنه في يد النخاس داميـةً   أم قدره وهو بالفَلسين مـردود
أولى اللئام كويفـير بمعـذرة   في كل لؤم وبعض العذر تفنيد
وذاك أن الفحول البيض عاجزة   عن الجميل فكيف الخصية السود

ما أفدح ما تثير هذه القصيدة من أحزان ، وكأن فيها روحاً سارية من الحزن تمس كل حرف من حروفها ، وتتفجر من كل معنى من معانيها . وتلهب المشاعر وتثير الكوامن .

وأحزان الشاعر العظيم أحزان إنسانية عميقة ترتبط بتجربة المجد وتجربة الحب وتجربة الحرب وتجربة الطموح ، وتجربة السعادة . وترتبط في النهاية بالحياة وما فيها من مفارقات .

فالمتنبي يحس في ظلال العيد بإخفاقه في كل هذه التجارب ، فلا يعبر عنها تعبيراً مباشراً ولا يحدثنا عن هذا الإخفاق في أية تجربة من هذه التجارب ، ولكنه يجسد كل هذه الأحزان وينقل عدواها إلى نفوسنا ، مظلمة أليمة في بيت واحد هو مطلع القصيدة :

عيـد بأيـة حـال عـــدت يـا عيـد   بمـا مضـى أم لأمـر فيـه تجديد ؟

بهذا البيت يفتح لنا دروب الأحزان التي خاضها ، فهو يخاطب العيد مستنكراً عودته . ويناجيه في ملل لا حـدود لـه : هل تعود بما مضى ؟ أم تحمل لي شيئاً جديداً : ؟ ! ! والعيد معنى للفرح والاجتماع والالتقاء بالأحباب ، وممارسة اللذات والمباهج . فإذا جاء حمل معه كل معاني الأنس والبهجة والفرح . أما المفارقة المثيرة فهي ألا يحمل للإنسان هذه المعاني ، بل يفجّر عكسها .

ولقد استغل المتنبي هذه المفارقة في تفجير مشاعر الحزن في تجربته الشعرية . وراح يصور لنا كل مفارقات حياته . وكأنه يسجل تاريخ قلبه وصراعه مع الدنيا ، من خلال ربطه كل تجارب حياته بهذه اللحظة التي اقتنصها وجمدها وألقى عليها الأضواء . وهي اللحظة التي بدأت رياح العيد تهب عليه . وهو حزين ....

فما قيمة العيد والأحبة بعيدون عنه . بينه وبينهم بيد دونها بيد . لهذا يرفض مجيء العيد . ويصرخ في وجهه ليتك تبعد عني ، وتفصلني عنك هذه البيد التي تفصلني عن أحبتي .

والمراد بالأحبة هنا كل من أحب وما أحب من رجال ونساء وأمجاد ومطامع .

ويتذكر أنه هو السّبب في هذا البعد ومن هنا نحس أن هذا العملاق المتجبر يتحول إلى طفل وديع حزين معترف بأنه السبب في كل شقائه وأحزانه .

ويعلل هذا بطموحه وحبه للعلا والمجد ، فلولا هذا ما قطع الصحارى والقفار ، ولا جاب الآفاق . ويقطع هذا الاعتراف أنفاسه فيهمس في حزن دامع :

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي　　شيئاً تتيمه عين ولا جيد

ومن خلال هذا البيت تتفجر مشاهد حياته كلها .... وتتهاوى في قاع الإخفاق فيقف جامداً ، فقد كل شيء ولم يعد يحس بشيء ، بعد أن جرحته الدنيا ، وقذفت بسهامها في كل جزء من أجزاء جسده ، حتى قلبه وكبده . وبعد هذا البيت يجيء أربعة أبيات ، ما قرأتها إلا أحسست الدموع تتفجر في عيني .

وهي وثيقة من أدق الوثائق النفسية التي تصور مدى عمق الألم الإنساني :

يا ساقيي أخمر في كئوسكما　　أم في كئوسكما هم وتسهيد

أصخرةٌ أنا مالي لا تغيرني　　هذي المدام ولا هذي الأغاريد

إذا أردت كميت اللون صافية　　وجدتها وحبيب النفس مفقود

ماذا لقيت من الدنيا وأعجبها　　أني بما أنا باك منه محسود

إنني أكاد أصرخ من الألم وتهتز نفسي لعمق الألم الذي كان يحس به أبو الطيب . إنها آلام ضارية وعذاب نفسي مدمر ، وهنا يتخلى عن كبريائه وطموحه ومجده وأوهام حياته ويعترف بفشله وذله وحزنه وعذابه ، ويحدثنا حديثاً مهموساً حزيناً يعترف فيه بأنه يبكي من هذا الذي يحسدونه عليه . وتلك مفارقات الدنيا . ولذلك نغتفر لأبي الطيب ما في هذه القصيدة من ثورة عاتية على كافور وهجاء حاد عنيف . لأنه رد فعل لهذا الضعف الإنساني العاتي . وهذه سمة من سمات شعره الذي قاله في مصر . (المصريات) . ففي كل قصيدة من قصائده كان يتصارع تياران .. تيار الحزن وتيار الثورة والتمرد .

وثورته على كافور الذي لم يُحَقق أحلامه في السيادة والسلطان كانت ثورة عامة على كل من اتصل بهم ولم يحققوا أحلامه في المجد .

ولقد ثار مثل هذه الثورة — وهو في مصر — على سيف الدولة . وتأمل معي قصيدته التي قالها بعد أن عرف أنهم نعوه في مجلس سيف الدولة وأشاعوا موته :

١ ـ بم التعلل لا أهلٌ ولا وطن　　ولا نديم ولا كأس ولا سَكَنُ

٢ ـ أريد من زمني ذَا أن يُبلغني　　ما ليس يبلغه من نفسه الزَّمن

٣ ـ لا تلقَ دهرَك إلا غيرَ مُكترثٍ　　ما دام يصحب فيه روحكَ البدنُ

٤ ـ فما يدوم سرور ما سررْتَ بهِ　　ولا يردّ عليكَ الفائتَ الحزنُ

٥ ـ مما أضر بأهل العشق أنهمُ　　هَوُوا وما عرفوا الدنيا وما فطِنُوا

٦ ـ تفنَى عيونَهم دمعاً وأنفسهم　　في إثْرِ كلِّ قبيح وجهُهُ حَسَنُ

٧ ـ تحمّلوا حملتكُم كـلُّ ناجيـة فكـل بين عـليٍّ اليـوم مؤتَمـنُ
٨ ـ ما في هَوادجكم من مُهجتي عَوض إن مـتُّ شوقـاً ولا فيها لها ثمـنُ
٩ ـ يا من نعيتُ عـلى بعد بمجلسِهِ كلٌّ بما زعـم الناعونَ مُرْتَـهَـنُ
١٠ ـ كم قد قتلت وكم قد مِتُّ عندكُمُ ثـم انتفضت فـزال القبرُ والكفنُ
١١ ـ قد كان شاهـدَ دفني قبـل قولهم جماعةٌ ثم ماتـوا قبل من دَفَنُوا
١٢ ـ ما كل ما يتمنى المـرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفُنُ
١٣ ـ رأيتكم لا يصون العرضِ جارَكُم ولا يَدِرّ على مرعاكمِ اللّبَـنُ
١٤ ـ جزاءُ كل قريب منكم مَللٌ وحظّ كـلّ محبّ منكم ضَـغَنُ
١٥ ـ وتَغْضَبُون عَلَى من نال رِفْدَكُـمُ حتـى يعاقبَـهُ التنغيضُ والمنَـنِ
١٦ ـ فغادرَ الهجرُ مـا بيني وبينكُـم يَهْماء تكذِبُ فيها العيـنُ والأذنُ
١٧ ـ تحبو الرواسمُ من بعد الرسيمِ بهَا وتسألُ الأرضَ عن إخفافِها الثَّفِـنُ
١٨ ـ إني أصاحبُ حِلمي وهوَ بي كرمٌ ولا أُصاحبُ حلْمي وهوَ بي جُبُنُ
١٩ ـ ولا أقيم على مال أذل بـه ولا ألـذُّ بما عِرْضي بـه دَرِن
٢٠ ـ سهرتُ بعدَ رحيلي وحشةً لـكُـم ثم استمـرَّ مريري وارعَوى الوَسَنُ
٢١ ـ وإن بليتُ بودٍّ مثلِ ودكـم فـإنني بفـراق مِثلـه قَمِـنُ
٢٢ ـ أبلى الأَجلَّةَ مُهري عندَ غيركمِ وبُـدِّلَ العُـذْرُ بالفسطاطِ والرَّسَنُ
٢٣ ـ عند الهمام أبي المسك الذي غرِقت في جوده مُضَرُ الحمراءُ واليمـنُ

فقد هاجم الذين أشاعوا خبر موته عند سيف الدولة . وهاجم سيف الدولة نفسه واتهمه بأنه لا يصون عرض جاره ، وأنه يعكر صفو أحبابه ويمن عليهم ويذلهم .

ويمدح في نهايتها كافور ببيت واحد .

ولكن تتجلى فيها تلك السمة العامة على شعره المصري ، وهو سريان هذا التيار الحزين فيها ، ويصارعه مع تيار الثورة والتمرد . وهي من أعمق هذا اللون من الشعر الحزين الهامس الذي يختلط فيه الحزن ، بالكبرياء والثورة .

وهناك قصيدة مشهورة تجمع بين هذه السمات جميعاً ، وتنفرد عن القصائد التي أشرت إليها بأنها تصور إلى جانب الحزن وأوصاب النفس ، أوصاب الجسم وأوضار المرض وهي قصيدة الحمى ويحسن أن نقف عندها هي الأخرى :

ملومكُما يجِلّ عن المـلام	ووقعُ فعاله فوق الكـلام
ذراني والفلاةَ بلا دليل	ووجهي والهجيرَ بلا لثام
فاني أستريح بذي وهذا	وأتعب بالإناخة والمُقام
عيونُ رواحلي إن حرتُ عيني	وكلُّ بُغام رازحِة بغامي
فقد أرد المياه بغير هاد	سوى عَدِّي لها برْقَ الغمام
يُذِمُّ لمهجتي ربي وسيفي	إذا احتاج الوحيد إلى الذِّمام
ولا أمسي لأهلِ البخل ضيفاً	وليس قرى سوى مخ النعام
فلما صار وُدُّ الناس خِبًّا	جَزيتُ على ابتسام بابتسام
وصرت أشك فيمن أصطفيه	لعلمي أنه بعض الأنام
يحب العاقلون على التصافي	وحبُّ الجاهلين على الوَسَامِ
وآنف من أخي لأبي وأمي	إذا ما لم أجده من الكرام
أرى الأجداد تغلبها كثيراً	على الأولاد أخلاق اللئام
ولست بقانع من كل فضل	بأن أعزى إلى جد همام
عجبت لمن له قد وحد	وينبو نبوة القَضِمِ الكَهَامِ
ومن يجد الطريق إلى المعالي	فلا يذر المطي بلا سنام
ولم أر في عيوب الناس شيئاً	كنقص القادرين على التمام
أقمت بأرض مصر فلا ورائي	تخُبُّ بي المَطِيُّ ولا أمامي
وملني الفراش وكان جنبي	يمل لقاءه في كل عام
قليل عائدي سقم فؤادي	كثير حاسدي صعب مرامي
عليل الجسم ممتنع القيام	شديد السكر من غير المدام
وزائرتي كأن بها حياء	فليس تزور إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا	فعافتها وباتت في عظامي
يضيق الجلد عن نفسي وعنها	فتوسعه بأنواع السَّقام
إذا ما فارقتني غسلتني	كأنا عاكفان على حرام
كأن الصبح يطردها فتجرى	مدامعها بأربعة سِجام
أراقب وقتها من غير شوق	مراقبة المشوق المستهام
ويصدق وعدها والصدق شر	إذا ألقاك فى الكُرَبِ العظام
أبنتَ الدهرِ عندى كلُّ بنت	فكيف وصلْتَ أنتِ من الزحام

جَرحتِ مجرحاً لم يبق فيه		مكان للسيوف ولا السهام
ألا يا ليت شعر يدي أتمسي		تصرف في عنان أو زمام
وهل أرمي هواي براقصات		محلاة المقاود باللغام
فربتما شفيت غليل صدري		بسير أو قناة أو حسام
وضاقت خطة فخلصت منها		خلاص الخمر من نسج الفِدام
وفارقت الحبيب بلا وداع		وودعت البلاد بلا سلام
يقول لي الطبيب أكلت شيئاً		وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبه أني جواد		أضر بجسمه طول الجمام
تعود أن يغبر في السرايا		ويدخل من قتام في قتام
فأمسك لا يطال له فيرعى		ولا هو في العليق ولا اللجام
فإن أمرض فما مرض اصطباري		وان أحمم فما حم اعتزامي
وإن أسلم فما أبقى ولكن		سلمت من الحمام إلى الحمام
تمتع من سهاد أو رقاد		ولا تأمل كرى تحت الرجام
فإن لثالث الحالين معنى		سوى معنى انتباهك والمنام

ولا شك أن هذه السمات في شعر « المصريات » يشكل ظاهرة متفردة في شعر المتنبي .

ولهذا قدمت عدة نصوص كاملة . وتناولتها تناولاً عاماً من الخارج ، لأنني منذ الفصل السابق خرجت من باطن التجارب الشعرية إلى خارجها لأتناول ما حول النصوص مما أحاط بأبي الطيب وسميته مأساة المتنبي .

ولكن آن الأوان لأن أعود إلى عالمه الشعري لأتناول هذه القصائد التي أشرت إليها من خلال منهج الرؤية الفنية لتكون مدخلاً لدراسة شعره الحار الصادق الحزين الذي قاله في مصر ...

المقالة التاسعة

أحزان المتنبي في مصر ...

الوقوف على ظاهرة الحزن العميق في شعر المتنبي في مصر ، يعطي لدراسة شعره بعداً جديداً . ونحن لا نزعم أننا أول من اكتشف هذه الظاهرة في شعر أبي الطيب . فقد أشار إليها كثيرون ممن درسوا شعره . ووقف عندها أستاذنا المرحوم الدكتور طه حسين في كتابه (مع المتنبي) . ولكننا نفردها بدراسة جمالية من خلال منهج « الرؤية الفنية » بعيداً عن الملابسات الخارجية التي كانت تستنفد معظم جهد الدارسين السابقين .

وسنعرض لكل القصائد التي أشرت إليها ونقلتها كاملة في الفصلين السابقين حتى يشاركنا قراء هذه الفصول عملية التذوق الفني والجمالي لهذا الشعر المتدفق الجياش الحزين .

وسندخل مباشرة إلى باطن تجربة من هذه التجارب الفنية النافذة العاتية ، تجربة تختلط فيها الحكمة المتسعرة ، بالحزن المبسوط العميق ، ويمتزج فيها تياران متناقضان ، ظلا يمتزجان في شعر أبي الطيب الذاتي في مصر . هما تيار الحزن المنكسر الذليل ، وتيار الكبرياء والتأبي . وتتمثل هذه التجربة في القصيدة التي مطلعها :

بـم التعلـل لا أهـل ولا وطـن   ولا نـديـم ولا كـأس ولا سكـن

وهي قصيدة قصيرة بالنسبة لتجربتها الكثيفة . فعدد أبياتها خمسة وعشرون بيتاً ، رسمها الشاعر على طريقة اللوحة الفنية المتعددة المشاهد والأجواء النفسية والشعورية وهي مزيج من الحكمة وفلسفة الحياة والحزن . وتصوير تجربة الحياة كلها بالنسبة للشاعر .

وهي قصيدة غنائية ذاتية أبدعها أبو الطيب ، بعد أن علم أن ناساً نعوه في

مجلس سيف الدولة وأشاعوا خبر موته . ولم يكن أبو الطيب يهتم – وهو في عنفوان شبابه ــ بهذه الترهات ، وتلك الأباطيل ، بل كان يحتقرها ، لأن ميدان صراعه النفسي والاجتماعي والفكري ، كان ممتداً ، وكانت أصوات المجد والطموح والرغبة في تسنم قمة الحياة ، تدوي في أذنيه فتُخفِتُ كل ما عداها .

وها هو ذا الآن يعيش في مصر منذ مدة طويلة توشك أن تكون خمسة أعوام . فقد خلالها الرغبة في المجد وتحقيق الأحلام . وهو يعيش في قفص من الذهب سجين ، بغير سجن ، طامح بغير طموح . راغب ــ في ولاية ــ دون أن تتحقق له الرغبة .

كانت هذه المدة فرصته في التأمل العميق ، ومراجعة خريطة أحلامه وأيامه . واختبار مواقفه ، وسبر رغباته ، والوصول إلى تصور جديد للحياة وطبيعتها ، والكون وانفساح آماده ، وترامي أبعاده . وتعرف حقيقي على الزمان وصروفه وأفاعيله .

وكانت هذه العملية التأملية حرية بأن تمنحه فلسفة جديدة . واقعية . وأن تصرفه عن أوهام المجد وشقاء الحياة . أو تصيبه بلون من التصوف والعزوف عن الدنيا .

ولكن جهاز أبي الطيب النفسي ، كان جهازاً مركباً تركيباً عجيباً . بحيث تختلط فيه الحكمة بالحزن ، بالطموح بالكبرياء ، تتجاور وتتصارع . وتتصادم كل هذه المعاني دون أن يستقر في النهاية على نزعة أو سجية تتغلب على النزعات الأخرى .

ويبدو أن الذي ضاعف هذه المشاعر عند أبي الطيب ، هو إحساسه بتبدد عمره ودنو أجله ، فاكتسبت شاعريته هذا الشجى النافذ الحزين .

وهذا المركب المتناقض من المشاعر والأحاسيس والأحزان والحكمة وبقايا الطموح والإحساس بالنهاية هو الذي جعل لشعر أبي الطيب ــ في مصر ــ مذاقاً خاصاً وطعماً مختلفاً عن شعره في كل البيئات التي عاش في ظلالها . وأكسبه – كما قلت – هذه الحكمة المتقدة المتسعرة ، وهذا الحزن المتأمل الحكيم . فلا عجب أن يخرج شعره على هذا النحو الهامس الحزين . وتتردد فيه تلك الاعترافات النفسية والاجتماعية والفكرية . وتأمل معي المشهد الأول من هذه القصيدة الشجية النافذة :

بـم التعلـــل لا أهــل ولا وطـــــن ولا نــديـم ولا كـأس ولا سكن

أريـد مـن زمـني ذا أن يبلغـــني ما ليس يبلغـه مـن نفسه الـزمـن
لا تـلـق دهـرك إلا غير مكترث ما دام يصحـب فيـه روحك البدن
فما يـدوم سرور ما سُررتَ بـه ولا يـرد عليك الفائتَ الحزنُ

من البيت الأول تحس هذا الاحتشاد والاقتصاد . وكأن المتكلم حكيم متقطع الأنفاس ، يرسل الحكمة في أقل لفظ ، ويعترف في أوْجز تركيب . وتأمل هذا الاستفهام الباتر « بم التعلل ؟ » إن فيه طاقة من الحزن تتأملها في لحظة صمت تجيء بعده ، تعادل الأحزان التي تفجرها بعد ذلك هذه الاعترافات المباشرة المتتابعة في سرعة خاطفة « لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن » .

إن تياراً من الحزن العميق يتسلل إلى نفوسنا من خلال هذا السياق الفني الموحي المؤثر . كيف توصل الشاعر إلى بناء هذا البيت . واختيار هذه الحروف وهذه التراكيب والأبنية اللغوية التي أحدثت كل هذا التأثير ؟ .

نحن نعلم – على وجه اليقين – أن الشاعر الموهوب لا يتوقف وهو في حالة إبداعه الشعري عند حرف معين لأنه مهموس أو مجهور أو صائت . ولا عند استفهام معين . ولا عند مجموعة من التراكيب يحدث تتابعها تأثيراً معيناً في أنفس المتلقين . ولكنه ينساق إلى كل هذا بفطرته الفنية . وطاقته الشعرية . وعلينا نحن أن نقف أمام هذه النصوص طويلاً لنتعرف على القيم الجمالية التي تحدث كل هذا التأثير .

ونقول إنه يكثر من استخدام النون والميم واللام . وهي كلها أصوات صامتة مجهورة . والنون حرف سني أغن والميم شفوي أغن كذلك واللام سني منحرف وهذه الأصوات الانفجارية الصامتة تحدث في النفس هذا التيار الحزين .

أو نرصد المقاطع الكثيرة التي يستخدمها وقد تصل إلى خمسة عشر مقطعاً في الشطر .

أو نلتفت إلى المدات وحروف اللين التي تعطي للصوت مساحات زمنية أطول .

أو نلاحظ في هذا المشهد براعة الشاعر في استغلال التماثل والتضاد والتوازي بين الأسماء والأشياء (الوطن والسكن) (النديم والكأس) (الرُوح = البـدن) (السرور = الحزن) .

كل هذا التشكيل اللفظي ، كان فطرة عند أبي الطيب . ولكنه كان إلى جانب ذلك يهتم اهتماماً – غير واع أيضاً – بنقل التجربة من خصوصيتها الحميمة ،

وتحويلها إلى شيء مطلق عام يتصل بكل النفوس والأشخاص والأزمان .

لذلك تراه ينتقل من البيت الأول الذي يصور فيه مأساته الخاصة في مصر وضياعه الشخصي بعد أن فقد الأهل والوطن والنديم والسكن ، إلى البيت الثاني الذي يصور فيه طبيعة الزمان المتناقضة . التي لا تستقر على حال . فكيف يريد من هذا الزمن القاصر أن يبلغه آماله .

ويزداد حكمة ورضا في البيت الثالث عندما يطلب إلى نفسه ألا يلقى هذا الدهر إلا غير مكترث ، فالحياة أقوى من الموت ، وما دام الإنسان حياً ، فلا يهتم بشيء بعد ذلك فلا يدوم السرور ولا يدوم الحزن . ولا يعيد إلينا الحزن ما فات من حسراتنا .

هنا نحس أن أبا الطيب يتحدث إلينا من وراء الزمن ، بعد أن حول تجربته الخاصة إلى تجربة كونية عميقة ، ولخصها في كلمات حكيمة تتناقلها الأجيال وترددها وتشعر بالراحة بعد ترديدها . « لا تلق دهرك إلا غير مكترث » « فما يدوم سرور ما سررت به » « ولا يرد عليك الفائت الحزن » . وهذا المشهد يسلمنا إلى المشهد الثاني في القصيدة . ويكاد يكون تنويعاً على المشهد الأول وتطبيقاً لأفكاره .

مما أضر بأهل العشق أنهم ... هووا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا
تفنى عيونهم دمعاً وأنفسهم ... في إثر كل قبيح وجهه حسن
تحملوا حملتكم كل ناجية ... فكل بين عليَّ اليوم مؤتمن
ما في هوادجكم من مهجتي عوض ... إن مت شوقاً ولا فيها لها ثمن

في هذا المشهد يردد أفكاره في المشهد الأول . ولكن من خلال عناصر جديدة . ومن خلال مستويات نفسية خصبة . تجعل المشهد كالمنشور البللوري يشع مناظر متعددة .

فالخبرة والدربة والممارسة التي يصل إليها الحكماء وتجعلهم يأخذون الدنيا كما هي ، هي التي جعلته يسخر من هؤلاء الأغرار الذين لا خبرة لهم بالدنيا عندما يحبون ويجرون وراء المظاهر دون أن ينفذوا إلى جوهر الأشياء .

وهذا مستوى دلالي يشعه البيت . ولكن يمكن أن يشع مستوى دلالياً جديداً يرتبط بحياة الشاعر وعلاقته بسيف الدولة . وهنا لا نقف في البيت عند تلك الدلالة القريبة . ولكن نتجاوزها لتشمل كل إنسان يتعلق بما لا يستحق . كما تعلق هو بسيف الدولة تسع سنوات ضاعت كلها ولم يحقق أحلامه ولا طموحه .

ومن خلال هذا المستوى الدلالي يمكن أن نفهم بقية أبيات هذا المشهد ، « تحملوا حملتكم كل ناجية » ما أصدق هذا التعبير وما أغزر ما يحمل من معان .. ارتحلوا حملتكم كل ناقة سريعة المشي . وهو يعني ابتعدوا عني إلى ما لا نهاية فلقد ابتعدت عنكم . وفارقتكم غير آسف على فراقكم . وأصبحت في ذمة هذا الفراق . فكل فراق أحس فيه بالأمن والاطمئنان لأنه يبعدني عنكم .

وتأمل هذا المعنى الباذخ الباهر « فكل بَيْنٍ عليَّ اليوم مؤتمن » .

وفي البيت الأخير من هذا المشهد يحدثهم حديثاً عجيباً ، يحدث سيف الدولة وجماعته ، بأنهم غير أهل بعد اليوم لحبه ... وأن هوادجهم لا تحمل امرأة تكون عوضاً لمهجته إذا بذلها في سبيلها .

وأستاذنا محمود شاكر يتخذ من هذا البيت قرينة على أن المتنبي كان يحب « خولة » أخت سيف الدولة . وأنها هي المقصودة بكل هذا الدعاء بالبعد والثورة .

والبيت يحتمل ، أنه ثورة على كل النساء واتهام بأنهن غير جديرات بحبه . ولكن كيف نخص خولة بهذا البيت على وجه التحديد . إن ذلك أمر يصعب على الدارس .

ومع ذلك فأنا أستبعد التخصيص كله لخولة أو لغيرها ، فثورة المتنبي كانت في المقام الأول ، على ظروفه وعلى حياته في مصر وعلى سيف الدولة الذي أوصله إلى تلك الحال . ونحن نعرف أن أبا الطيب قد أحب سيف الدولة حباً يصل إلى درجة العشق ، لأنه ـ كما رددنا كثيراً ـ كان الأمل الذي يحقق ـ من خلاله ـ ذاته . فلا عجب أن نأخذ ثورته عليه شكل الثورة على الأحباب والمعشوقات ثم هو على أية حال يتحدث عن أهل العشق الأغرار الذين أحبوا قبل أن يجربوا الدنيا ولم يفطنوا إلى طبيعة ما فيها من شرور وآلام .

وهذان المشهدان كانا بمثابة التمهيد للمشهد الثالث . وهو أطول مشهد في القصيدة ويبدأ من البيت التاسع وينتهي عند البيت الواحد والعشرين . وكله حديث إلى سيف الدولة . حديث ثائر غاضب ، ولكن تحس فيه الحب العميق . يقذف في وجهه بهذا البيت الأول في المشهد الثالث :

يا من نعيت على بعد بمجلسه كل بما زعم الناعون مرتهن

ودلالة البيت الظاهرة في غاية اليسر والسهولة . فهو يقول لسيف الدولة . إنكم بشرتم بموتي في مجلسكم وكل الذين زعموا موتي سيموتون يوماً ما .... ولكن

ردد معي البيت بصوت مرتفع لتحس تلك التيارات الخفية التي يشعها هذا البيت . والتي تستعصي على أي تفسير أو شرح . وإنه لأمر عجيب أن يفجر الشاعر – بكل هذه البساطة – هذه المشاعر المرهفة الشجية ....

وبقية المشهد ثورة مباشرة على سيف الدولة . فهو مات عنده مئات المرات . وكم قتل وكم نعاه جماعة قبل هذه المرة ولكنهم ماتوا قبل أن يموت .

ولعل أقسى ما وجهه إلى سيف الدولة قوله في هذا المشهد :

رأيتكم لا يصون العرض جاركم ... ولا يدر على مرعاكم اللبن

ويحدثه في هذا المشهد أيضاً أن جزاء من يقترب منه الملل والإعراض ، أنه يمنح العطايا ثم ينغصها بالمن .

ومن أجمل ما في هذا المشهد تصوير المسافة البعيدة التي تفصل بينهما وأنها « بهماء تكذب فيها العين والأذن » وكيف تزحف فيها الأبل على ركبتيها بعد أن أكلت أخفافها المسافات الشاسعة . وفي غضون هذه الثورة العارمة على سيف الدولة وفي هذا المشهد نقرأ بيتين يدلان دلالة عميقة على حبه المستكن لسيف الدولة :

سهرت بعد رحيلي وحشة لكم ... ثم استمر مريري وارعوى الوسن
وإن بليتَ بود مثل ودكم ... فإنني بفراق مثله قمن

إنه يعترف بهذا الحب الذي أرقه الليالي الطوال بعد رحيله . وظل في وحشة حتى أنسته الألفة ومرور الأيام . وواضح أنه يقصد بالبيت الثاني كافوراً وأنه قد أزمع فراقه ولهذا جاء المشهد الأخير صغيراً وفاتراً في هذه اللوحة .

فهذا المشهد الرابع يتكون من أربعة أبيات يقول فيها :

أبلى الأجلة مهري عند غيركم ... وبدل العذر بالفسطاط والرسن
عند الهمام أبي المسك الذي غرقت ... في جوده مضر الحمراء واليمن
وإن تأخر عني بعض موعده ... فما تأخر آمالي ولا تهن
هو الوفي ولكني ذكرت له ... مودة فهو يبلوها ويمتحن

ولست أدري لماذا ختم المتنبي قصيدته بهذا المشهد الصغير الفاتر الذي يسخر فيه من كافور ويتحدث عن « جلال فرسه » وحيله وعذاره . وكيف بليت هذه الأشياء وبدلها بعد طول مقامه عند الهمام أبي المسك . ثم يذكر أن وعده تأخر لأنه لا يزال يختبر مودته وهذا أقرب إلى السخرية والهجاء . هل كان قد ضاق بمقامه وأزمع الرحيل ؟

المقالة العاشرة

أحزان شاعر عظيم ! ! !

لا شك أن المتنبي كان قد قرر أن يرتحل عن مصر . وليس هذا القرار هو السبب المباشر لتلك الأحزان العميقة الممتدة التي أصابته في تلك الأيام . فنحن نعلم أن الحزن أحد معالم حياة أبي الطيب في كل مراحلها .

ولكن الذي لا شك فيه أيضاً أن لأحزان المتنبي في مصر طابعاً خاصاً . يختلف عن أحزانه في أية مرحلة من مراحل حياته . ومرجع ذلك أن أبا الطيب – يرحمه الله – كان قد فقد – نهائياً – في أخريات أيامه في مصر – الأمل في تحقيق حلم حياته الأكبر ، وهو أن يصل إلى الملك . أو أن يكون حاكماً لولاية ! ... وكانت نقطة وصوله إلى هذا الإحساس ، بداية أحزانه الجديدة التي أخذت هذا الطابع الشجي النافذ والتي صورها في معظم قصائده التي قالها في مصر .

وقد اعترف في بعض تلك القصائد بصعوبة تحقيق حلمه ، بعد أن تصرم من عمره ما تصرم . فقد تجاوزت سنه الخامسة والأربعين ، عندما أبدع هذه القصيدة ، التي فيها هذه الإشارة :

قليل عائدي سقم فؤادي   كثير حاسدي صعب مرامي

ولم يعش إلا أعواماً ستة بعد هذه القصيدة ، لم يحقق فيها أي شيء من أحلامه ، على الرغم من تنقله في البلاد ، واجتيازه كثيراً من الحدود والآفاق .

ويبدو أن أبا الطيب ، كان قد أحس – بشفافية الشاعر الملهم الرائي – أن حينه قد حان ، ونهايته قد دنت ، فحاول أن يبث بعض قصائده معاناته النفسية . وأن يسجل من خلالها أحلامه الغاربة ، وآماله المحبطة ، وأن يشيع البقية الباقية من أيامه الهاوية .

وهذا ما فعله في معظم « المصريات » . بل إن بعض القصائد من هذا القسم

من شعره ، تعتبر « وثائق نفسية » يستطيع المولعون باتخاذ الشعر وثائق تصور نفسية الشاعر ، أن يتخذوا منها دليلا على حالة المتنبي الروحية والنفسية في تلك الظروف .

وقد نقلت نص هذه القصيدة كاملاً في فصل سابق من هذه الدراسة فتأملها معي ، لنواصل تذوقها من خلال منهج (الرؤية الفنية) .

وقد اشتهرت هذه القصيدة بأنها « الحمى » وهي بلا شك تصور مرض الحمى الذي أصاب المتنبي في مصر في عام ٣٤٨ من الهجرة . وفيها – دون ريب – أجمل الصور التي تجسد حالة المريض بالحمى ، ولكنها إلى جانب ذلك تصور نوعاً من الحمى النفسية والفكرية ، أصاب المتنبي في آخر أيامه في مصر . وإذا كان مرض الحمى قد كان يرعد جسمه ويغسله بالعرق في أوقات محدده ، فإن هذا النوع الآخر من الحمى النفسية والفكرية ، قد هز كل فكره وزلزل حلمه . وهز يقينه .

ثم هي تصور أيضاً ، أسوار عالم المتنبي ، التي أشرنا إليها في مطلع هـذه الدراسة . وهي « الحزن والطموح والتمرد والهروب من النفس » . اجتمعت كل هذه الأسوار الأربعة في هذه القصيدة .

ثم هي تجسد قبل هذا كله – هذا الصراع العاتي الذي كان يدور في داخل نفس المتنبي طوال خمسة أعوام ، قضاها في مصر راكداً يائساً ، ذليلاً منكسراً ، ولكنه كان يشعر بالتمرد والثورة والكبرياء . هذا الصراع بين الذلة والكبرياء ، بين الاستسلام والتمرد . بين التسليم والتأبي . كان يمور في باطن أبي الطيب عاتياً مدمراً . فجاءت هذه القصيدة لتجسده أعمق تجسيد .

وتأمل المشهد الأول وهو مكون من سبعة أبيات لتحس فداحة هذا الصراع :

ملومكمـــا يجـــل عـــن المـــلام ووقـــع فعالـــه فـــوق الكـــلام

هذا هو مطلع القصيدة ، ولا أعتقد أنه يخاطب صاحبيه انسياقاً مع هـذا التقليد العربي القديم في مخاطبة الصاحبين في مطلع القصائد . فهو يحس – بالفعل – في باطنه تيارين متناقضين يدويان في نفسه .

تيار الكبرياء والتأبي : يجلجل في أعماقه ساخراً من حزنه واستسلامه ! ! !

وتيار الذلة والانكسار يهمس في أعماقه ساخراً من تمرده وكبريائه .

وهو معذب بهذين التيارين معاً . معبر عنهما مصور لهما .

ولعل هذا الخطاب في بداية الشطر الأول « ملومكما » خطاب لهذين الصوتين وهو في الوقت نفسه خطاب لنفسه فهو « الملوم » منهما . فهو يحدثهما أنه فوق

كل لوم ، إنه « يجل عن الملام » لأنه هو من هو ؟ .. إنه المتنبي صاحب الأحلام الكبيرة والنفس الكبيرة .

ومع ذلك فهو يحس أن هذا اللوم من هذين الصوتين أحد من السيف وأنفذ من السهام التي تصيب الجسم بالجروح ، فقد جرح هذا اللوم نفسه .

لأن هذا اللوم « فوق الكلام » (بكسر الكاف) أي أقسى من الجراحات .

وفي الأبيات الأربعة التالية يطلب من هذين الصوتين أن يتركاه وشأنه ، ولا يشلا إرادته حتى يعود كما كان فارساً يجتاز الفلاة بلا دليل ، يسير فيها بالليل والنهار بغير لثام يقيه من هجيرها ويحفظه من بردها . إنه يستريح إلى هذه الحياة بما فيها :

ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام
فإني أستريح بذي وهذا وأتعب بالإناخة والمقام
عيون رواحلي إن حرت عيني وكل بغام رازحة بغامي
فقد أرد المياه بغير هاد سوى عدي لها برق الغمام

هنا نشم رائحة الصحراء ونرى سماءها وبرقها وماء مطرها وكأن أبا الطيب كان يستروح ماضيه في ظل سيف الدولة عندما كان لا يستقر في مكان . كان دائماً مع جيش سيف الدولة الذي كان يحارب في سبيل الأمة العربية .

وفي البيتين السادس والسابع من هذا المشهد يعطينا مفتاح مأساته :

يُذم لمهجتي ربي وسيفي إذا احتاج الوحيد إلى الذمام
ولا أمسي لأهل البخل ضيفاً وليس قرى سوى مخ النعام

كان لا يحتاج في وحدته أحداً يحميه أو يكون في ذمته . فقد كان سيفه يحميه ويرعاه وهو له خير ذمام ....

فانظر كيف يعيش في مصر بلا أمل . ولا قرى سوى مُخ النعام . وتأمل هذا التعريض الساخر بكافور ، فالنعام لا مُخ له . وكافور لا كرم عنده ولا عهد له ... وهنا تتحقق مأساة أبي الطيب ....

والمشهد الثاني من هذه القصيدة يتكون من تسعة أبيات . يبدأ من البيت الثامن :

فلما صار ود الناس خِباً جزيت على ابتسام بابتسام

وينتهي عند البيت السادس عشر :

ولم أر في عيوب الناس شيئاً كنقص القادرين على التمام

ولست أريد أن أقف بالتفصيل عن أبيات هذا المشهد ، فهو من شعر الحكمة الذي عرفناه عند المتنبي ، والذي يتحول إلى أمثال ترددها الأجيال تلو الأجيال .

ولكننا نلاحظ أن هذا المشهد يقابل المشهد السابق ، ويمثل بالنسبة له التيار الآخر ، فإذا كان المشهد الأول يمثل تيار الحزن فهذا المشهد يمثل تيار التمرد والكبرياء ، والاعتداد بالنفس والخبرة والحنكة . فلا عجب أن تتردد فيه أبيات مثل قوله :

ولست بقانع من كل فضل   بأن اعزىَ إلى جِدٍّ همام

أو قوله :

عجبت لمن له قد وحد   وينبو نبوة القَضِم الكَهَام
ومن يجد الطريق إلى المعالي   فلا يذر المطي بلا سنام

إنه في هذا المشهد يدعو إلى القوة والمجد ، والمضي كالسيف القاطع في طلب المعالي ، ويسخر من هؤلاء القادرين على ذلك ثم يتقاعسون ولا يصافحون الخطوب .

بعد هذا المشهد مباشرة يجيء المشهد الثالث الذي يبدأ من البيت السابع عشر :

أقمت بأرض مصر فلا ورائي   تخب بي الركاب ولا أمامي

وينتهي عند البيت الثامن والثلاثين :

فأمسك لا يطال له فيرعى   ولا هو في العليق ولا اللجام

وهو أطول مشهد من مشاهد القصيدة ، فالمشهد الرابع والأخير لم يزد على أربعة أبيات .

وهذا المشهد يصور أوصاب المتنبي وأمراضه النفسية والجسمية ، وفيه يعترف لنا هذا العملاق المتكبر بمأساة حياته ويبوح لنا – في همس حزين – بأسراره الشخصية .

ولست أدري هل كان المتنبي على علم دقيق بمخارج الحروف وطبيعتها ، وصفاتها وتأثيراتها . أم انه انساق بفطرته إلى اختيار حرف « الميم » حرف رويّ لقصيدته . والتزم قبلها بالألف الممدودة .

ونحن نعلم أن « الميم » حرف صامت مجهور شفوي أغن . والألف حرف صائت . واجتماع هذين الحرفين وتكرارهما فى أبيات القصيدة التي تجاوزت

الأربعين ، يعادل تلك الحالة النفسية التي كان عليها أبو الطيب ، ويوازي هذين التيارين اللذين يتصارعان في باطنه .

فتتابع الحروف الصامتة والصائتة . واستخدام الحروف الصامتة المجهورة الغناء في الوقت نفسه ، يحدث في نفس متلقي القصيدة انطباعاً خاصاً يتمشى مع الحالة التي يحدثها تجاور تيارين متناقضين في باطن الشاعر .

وهذا المشهد يضم أبياتاً تصور – في عمق – أدق الخفايا والنزعات التي كانت تمور في نفس المتنبي في المرحلة التي قضاها في مصر ، وتعطينا مفاتيح كثيرة لمأساة حياته . وأسباب نكبته وشقائه .

فالبيت الأول من هذا المشهد يصور قمة المأساة التي يعيشها أبو الطيب ، فهو يعيش بأرض مصر ، فارغاً راكداً وحيداً مشلولاً عن الحركة لا تسير به الركائب إلى خلف أو قدام . هو في مكانه لا يتحرك . ويصور البيت الأخير من هذا المشهد أيضاً هذه المأساة على هذا النحو أيضاً ولكن بكلمات أخرى . إنه يشبه نفسه بالجواد المربوط بالحبل . لا يرخى له الحبل فيرعى . ولا هو في سفر فيأكل من مخلاته . ولا هو في الحرب ....

وهي صورة دقيقة لحالة المتنبي عند كافور .

بين هذين البيتين – من هذا المشهد – أبيات أخرى كثيرة تصور الجو النفسي الحزين الذي كان عليه المتنبي ، وتصور عظمة الضعف الإنساني ، وأقول عظمة الضعف الإنساني ، وأنا أعلم أن كثيرين من الناس ، لا يرون في الضعف أي معنى من معاني العظمة . ولكني أرى في أضعف الرجل العظيم ، لوناً من الجلال الحزين ، يضفي على هذا الضعف لوناً من العظمة والكبرياء . لأن الرجل العظيم وهو يعترف بآلامه وأخطائه يمزجها بصور حياته السابقة ، فيحدث هذا الأمر نوعاً من الصلة بين ماضي الرجل العظيم ، وحاضره الحزين ، فنتعاطف معه ونأسى لأحزانه ونرى أمجاده في إطار هذا الحزن العظيم . لوناً من العظمة والكبرياء . وإذا تأملنا هذا المشهد ـ بعمق ـ أحسسنا كل هذه المعاني ، ففي الوقت الذي يصور حالته مريضاً محطماً ملازماً للفراش ، عليل الجسم ، مهتز الإرادة مترنحاً ثملاً بغير شراب ، يشير في إيماءات خاطفة معبرة إلى ماضيه ، حيث كان لا يستقر في مكان وكان دائماً في صحبة الجيوش يغبر في السرايا ، ويخرج من حرب ليدخل حرباً أخرى .

على أن أبا الطيب يمزج كل هذا بتجربته المرضية ، فقد كان يمر – في هذه

الفترة – بمرض الحمى . فاستغل آلام هذا المرض وما يفعل بالجسم ، في تجسيد حالته النفسية ومعاناته الروحية ، وخلط آلام الحمى بالآلام التي يعانيها من الفشل والإخفاق . ولعل هذا هو السر في روعة هذا التصوير ، لما يفعله مرض الحمى في الإنسان . إنها ليست صوراً بيانية مجردة ، إنه عندما يحدثنا بقوله عن الحمى :

بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت في عظامي

نتذكر آلام المتنبي الكثيرة والرزايا الفادحة التي ألمت به وأحاطت بحياته ونحزن حزناً عميقاً ونحن نرى هذا الفارس البطل النبيل ـ وقد ازدحمت على حياته الآلام ، فنعجب لهذه الحمى كيف استطاعت أن تشق طريقها إليه بين هذا الحشد المزدحم على حياته . ونردد معه :

أبنت الدهر عندي كل بنت فكيف وصلت أنت من الزحام

وبنات الدهر شدائده ونكباته ومصائبه . وبنت الدهر التي يخاطبها في هذا البيت هي « الحمى » وهو يعجب من وصولها إليه في هذا الزحام فعنده كل بنات الدهر . أي مصائبه ونكباته .

بعد هذا البيت مباشرة بيت يصور آلام الإنسانية ممثلة في آلام فارس حزين ، يعترف بأنه لم يبق فيه موضع لهم فقد جرحته الآلام . ومزقته الأحزان ، وأذاقته الدنيا كل صنوف العذاب . فردد معي البيت الذي يخاطب فيه الحمى في بساطة وبدون تكلف :

جرحت مجرحاً لم يبق فيه مكان للسيوف ولا السهام

إنني أصرخ لجلال الألم الإنساني ، كلما قرأت هذا البيت أو أنشدته بصوت مرتفع .. وأحاول الآن وأنا أكتب هذه السطور ، أن أعرف السبب في كل هذه الشحنة الحزينة التي يثيرها هذا البيت .

ليست نابعة – بالتأكيد – من التصوير البياني ، فليس في البيت تصوير غير عادي . ويبدو أن سر العبقرية الفنية سيظل لغزاً خفياً ، يدق عن الإدراك ، على الرغم من غرورنا النقدي وإحساسنا بأننا بأدواتنا وقدراتنا ، وما توصلنا إليه من نظريات حديثة في النقد وعلم اللغة ، نستطيع التوصل إلى تفسير لكل ما يحيط بالإبداع الفني ! ! .. ومع ذلك فنحن نستطيع أن نجد بعض المبررات الفنية لروعة هذا البيت ، فلا شك أن أبا الطيب بموهبته الشعرية العاتية قادر على أن يختار الحروف الموحية المؤدية ويغسلها في بحر عبقريته ، وينضدها في كلمات ويمنحها

دلالات نفسية جديدة ويصل من خلال تتابعها إلى بعض هذا التأثير الذي يحدثه في نفوسنا .

ويمكن أن نضع في اعتبارنا ، تأثرنا - اللاشعوري - بظروف حياة المتنبي وإخفاقه في الحياة وانهيار آماله ، وتعاطفنا معه ... كل هذا ممكن وضعه في اعتبارنا ... ولكنه وحده ليس كافياً لتفسير سر عبقرية الإبداع الفني ! ..

على أن هذا المشهد لم يخل من تصوير بياني رائع لمرض الحمى . الذي يلم بالإنسان في الليل في موعد محدد . وتأمل تصويره الرائع لهذا المرض :

وزائرتي كأن بها حياء   فليس تزور الا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا   فعافتها وباتت في عظامي
يضيق الجلد عن نفسي وعنها   فتوسعه بأنواع السقام

وهي صور مشعة موحية مؤثرة ، لا أريد أن أفسد متعتك بها بالتحليل والتعليل .

وتبلغ قدرة المتنبي على التصوير والتجسيد ذروة رفيعة ، وهو يصور حالة المريض بالحمى بعد أن تفارقه النوبة ، ويهمد جسمه ، ويتفصد بالعرق . وتأمل هذه اللمسات السريعة الموحية :

إذا ما فارقتني غسلتني   كأنا عاكفان على حرام

يا لروعة هذا الوصف ، وقدرته على الإيحاء الثرى الغزير . إنه يفجر في نفوسنا الكثير من التأملات ويفتح الأبواب لكثير من التفسيرات والتأويلات .

ومن الغريب أن مفسري شعر أبي الطيب من القدماء وقفوا عند هذا البيت . واختلفوا حول تفسيره (فالواحدي) يقول حول شرح معنى البيت « يريد أنه يعرق عند فراقها ، فكأنها تغسله لعكوفهما على ما يوجب الغسل ، وانما خص الحرام للقافية . والا فالاجتماع على الحلال كالاجتماع على الحرام في وجوب الغسل » .

لقد لاحظ الواحدي تشبيه أبي الطيب الحمى عندما تلم به ثم تنفض عنه وتفجر مسامه بالعرق الغزير ، بامرأة يواقعها ، ثم يغتسل بعد هذه المواقعة . ولم يقف عند المغزى العميق لهذا التشبيه . فليس التشبيه مجرد تشابه في الأمور الخارجية ولكنه ملاحظة عميقة للتجربة كلها ومحاولة لتفسير دلالاتها البعيدة .

وابن (الشجري) وقف هو الآخر عند هذا المعنى الذي وقف عنده « الواحدي » ولكنه فسر تعبير المتنبي (بالعكوف على الحرام) تفسيراً آخر فقال :

« وانما خص الحرام لأنه جعلها زائرة غريبة ، ولم يجعلها زوجة ولا مملوكة » .

ونحن لا ننتظر من الأقدمين أن يفسروا هذا البيت ، على ضوء التحليل النفسي ، كما نفعل نحن الآن ، ولكن كنا نتوقع أن يلفتهم هذا التشبيه الغريب ، الذي يختلط فيه الألم بالحزن بالكبرياء ، والمرض بالجنس والشهوة . لا أن يقفوا عند مجرد التشابه الشكلي .

ونحن – بعد مرور هذه الأعوام الطوال – لا يمكن أن نعرف على وجه الدقة طبيعة الظروف التي كان يعيشها المتنبي في مصر . وهل كان يعاني نوعاً من الحرمان الجنسي ، نتيجة فراغه الممتد ، وتبطله ؟ . أو أن فداحة الأحزان التي كان يعيش في ظلالها ، كانت توقظ مشاعره الحسية ، وتفجر شهواته المكبوتة ؟ .. أو أن أبا الطيب حاول أن ينفر الناس من تلك الحياة التي كان يحياها في مصر ، متبطلاً ، حزيناً ، يائساً من تحقيق حلمه عند كافور ؟ ...

كل هذا يمكن أن يكون ... ولكننا يمكن أن نفيد من نظريات التحليل النفسي في إضاءة هذه المجاهل من نفس المتنبي . ونتخذ من المظاهر التي أحاطت به أثناء مرضه رموزاً نستطيع أن نفسر بها تلك التجربة . فالارتعاد الذي يصاحب الحمى رمز جنسي . والعرق الذي يتفصد من جسم المريض بعد النوبة ، رمز جنسي . فلا عجب أن تفجر هذه الرموز في نفس المتنبي هذه الصورة الجنسية التي في هذا البيت البديع .

على أن التقارب كبير بين شهوات الطموح والمجد وشهوات الجنس وقد يتحول المرض عند بعض النفوس إلى شهوة ، بل إن الموت عند بعض الشعراء الرمزيين شهوة . واختلاط هذه الشهوات المتناقضة في داخل النفس الشاعرة ، أمر مألوف لدى كثير من الشعراء الوجوديين والسيرياليين .

ويجب ألا تصرفنا هذه التحليلات النفسية والفكرية عن تأمل القدرة الجمالية التي مكنت المتنبي من صياغة البيت على هذا النحو المعبر النافذ الجميل :

إذا مـــا فـــارقتنـــي غسلتنـــي كـــأنـــا عـــاكفـــان على حـــرام

وتأمل المقابلة بين فارقتني وغسلتني ... الفراق يشيع معاني كثيرة ويوحي بجو النهاية . وقد تتداعى المعاني فيتذكر الشاعر الموت . وغسلتني تشع أكثر من معنى ، فالغسل القريب هو المعنى المألوف لنا . ولكنه يحتمل غسل الميت ...

وتأمل هذه الصورة البديعة الدقيقة « عاكفان على حرام » .. ما أدق هذا التعبير

« عاكفان » . والعكوف على الشيء يوحي بالاستغراق والاندماج في الشيء . فما بالك إذا كان هذا العكوف على حرام ....

والتحريم يعني المنع والتقديس . وهي كلها معان تختلط في نفس الشاعر ، فتخرج لنا هذه الصور المتناقضة في هذا المشهد الطويل .

على أن عمليات التداعي هذه ، تجعلنا نقف عند بيت في هذا المشهد هو قوله :

فـارقـت الحبيـب بـلا وداع ... وودعـت البـلاد بـلا سلام

هل هو إشارة إلى خروجه من عند سيف الدولة ؟ ومن هو هذا الحبيب الذي أعجلته السرعة والهروب من البلاد عن وداعه ؟ أهي أحلامه الكبيرة التي كان يريد أن يحققها في ظل سيف الدولة . وهي حبه الحقيقي ؟ أم هي ـ كما يرى أستاذنا المفكر الفنان محمود محمد شاكر ـ حبيبته (خولة) أخت سيف الدولة ؟ .

... لست أدري ...

ويهمنا أن نؤكد هذا المعنى الذي أشرنا إليه كثيراً ، وهو أن هذه القصيدة تصور – بمشاهدها – التيارين المتناقضين في نفس المتنبي ، تيار الحزن والانكسار ، وتيار التأبي والكبرياء .. ولكننا نلاحظ أن المتنبي مزج في هذا المشهد التعبير عن هذين التيارين ، وهذا ما يفسر ما نراه من أبيات في هذا المشهد تدل على امتزاج هذين التيارين مثل قوله :

فـربتمـا شفيـت غليـل صـدري ... بسيـر أو قنـاة أو حسام

وضـاقـت خطـة فخلصـت منهـا ... خـلاص الخمـر مـن نسج الفـدام

إنه يصور ظمأه وعطشه إلى أن يشفي نفسه – كما كان يفعل – بالسفر والقتال والضرب بالسيف والطعن بالرمح ... وفي البيت الثاني يحدثنا أنه يتخلص من كل المآزق كما تخرج الخمر من أفواه الأباريق المسدودة بالتسبيح ... والفدام ما يجعل على فم الأبريق ليصفي ما فيه . والخطة الأمر والقصة ...

وهو هنا يذكرنا أنه لم يمت ولم يهن على الرغم من كل شيء .

ثم يبدأ يفسر لنا في نفس المشهد طبيعة مرضه وأصل دائه في الأبيات الأربعة التي تنهي هذا المشهد العاتي

يقـول لي الطبيـب أكلـت شيئـاً ... وداؤك في شرابـك والطعـام

ومـا في طبـه أنـي جـواد ... أضـر بجسمـه طـول الجمـام

تعـود أن يُغبـز في السرايـا ويدخـل من قتـامٍ في قتـام
فأمسك لا يطال لـه فيرعى ولا هـو في العليـق ولا اللجـام

إنه يعترف – وكأنه يهمس لنفسه – أن تشخيص الطبيب لدائه ، لا يمكن أن يفسر – على وجه اليقين – مرضه . لأن الطبيب يعتمد على الظواهر المادية في الجسم الإنساني ، ولا يمكن أن يتجاوزها إلى أشياء خارج هذا الجسم . وتحس في كلام أبي الطيب نبرة شبه ساخرة من تشخيص الطبيب . فهو يحدد مرضه في أنه «أكل شيئاً . وأصل دائه في الشراب والطعام» . ويشخص لنا المتنبي داءه ، وهو يواصل سخريته من الطبيب بقوله «وليس في طبة شيء عن علتي التي تتلخص في أنني جواد أضر بجسمه طول الاستجمام والراحة . بعد أن كان يخوض المعارك ويقتحم الأهوال ويصافح الخطوب . وهو جواد مقيد مشدود بالحبال» . ويرى أن أثر هذه الحالة النفسية هي السبب الأساسي لمرضه العضوي ولكل أمراضه الأخرى :

وتأمل كيف يصل الشاعر العبقري إلى أدق النظريات العلمية . فنحن نعرف الآن من خلال بحوث الطب النفسي ، أن هناك قسماً من أقسام هذا العلم يبحث في الأمراض العضوية التي تنجم عن أسباب نفسية .

لا أريد أن أقول إن المتنبي كان على علم بنظريات الطب النفسي ، ولكنه توصل – بفطرته الفنية وشاعريته – إلى أدق حقائق هذا العلم . وهذا سر من أسرار عبقرية الشخصية وجاذبيتها التي كررنا كثيراً في هذه الدراسة أن المتنبي يتمتع بهما .

وهما اللذان يفسران ما نحسه في شعره من (إشعاع فني) حددناه في كثير من مواطن هذه الدراسة .

نجيء إلى المشهد الرابع والأخير في هذه القصيدة أواللوحة . وهو مشهد من أربعة أبيات ، وقد حاول فيه – المتنبي – أن يحدث هذا التوازن بين التيارين اللذين يتصارعان في نفسه . فبعد المشهد الذي يغلب عليه الحزن والانكسار ، يجيء هذا المشهد الذي يغلب عليه التأبي والكبرياء :

فـإن أمرض فمـا مرض اصطبـاري وإن أحمـم فمـا حـم اعتـزامـي
وإن أسلـم فمـا أبقـى ولـكـن سلمـت مـن الحمـام إلى الحمـام
تمتـع مـن سهـاد أو رقـاد ولا تـأمـل كـرى تحـت الرجـام
فـإن لثـالـث الحـالـين معنـى سوى معنـى انتبـاهـك والمنـام

في هذا المشهد نحس النار تحت الرماد ... فهذه الحياة المنطفئة التي يعيشها المتنبي عند كافور لا تمثل – كما يحدثنا في البيت الأول – نهاية طموحه وآماله . فلا يزال صبره على تحمل أهوال الحياة فتياً قوياً معافى ، « فإن أمرض فما مرض اصطباري » يا لدقة التعبير ، وقدرته على الإيحاء بأضخم المعاني ... « وإن أحمم فما حم اعتزامي » . ولا تزال عزيمته فتية قوية ... إنها النار المتقدة تحت رماد هذه الحياة المنطفئة ! !

ونلمح في هذا المشهد لوناً من الحكمة المتسعرة ، والتأمل النابض العميق ، ففي البيت الثاني تسليم للظروف وفهم لمعنى الحياة ... فسلامته من الحمى لا تعني أنه سلم من الموت . ولكنه سيموت بسبب آخر ، ولهذا فهو يدعو نفسه إلى التمتع بأي شيء بالسهاد أو الرقاد ... قبل أن يحل الموت فينتهي كل شيء ويسدل الستار على مأساة الحياة :

فإن لثالث الحالين معنى ... سوى معنى انتباهك والمنام

المقالة الحادية عشرة

ظاهرة الحزن

الحديث عن ظاهرة الحزن في شعر المتنبي ، شيء متفرد له طعم خاص . وقد تميز بشكل لافت للنظر في القصائد التي قالها في مصر (المصريات) .

وفي الفصول السابقة أشرت إلى هذه الظاهرة في بعض القصائد واخترت ثلاث قصائد لتكون محوراً يدور حوله هذا الحديث . وكنت أنوي أن أتناول هذه القصائد تناولاً مفصلاً ، أفسر من خلاله طريقة أبي الطيب في التصوير والتعبير . وأفصل القول فيما توصلت إليه في هذه الدراسة ، من قيم جمالية وتعبيرية استخلصتها من شعر أبي الطيب ، في محاولة لتأصيل بعض المصطلحات الجمالية التي رددتها في هذه الدراسة .

ولأقف بعض الوقت عند ظاهرة الحزن ، باعتبارها ظاهرة جمالية . لا مجرد موضوع من الموضوعات التي تناولها المتنبي في شعره .

وكنت أنوي أن أحدد من خلال الدراسة التطبيقية للمصريات ، مصطلح « الإشعاع الفني » عند المتنبي ، تحديداً دقيقاً . وكنت أبغي أن أتتبع فكرة « التشكيل اللغوي » عنده تتبعاً صارماً ، حتى نضع أساساً صلباً لمنهج الرؤية الفنية ، الذي ندرس على ضوئه شعر أبي الطيب . ولكن يبدو أن ظروفي الحاضرة لن تمكنني من التفرغ الكامل لهذه الدراسة الشاقة المتأنية ، فبقي الحديث عن ظاهرة الحزن في شعر المتنبي ، على سطح الظاهرة . ولم ينفذ إلى جوهرها العميق . وتشكيلها اللغوي . وحضورها الجمالي . وما فيها من إشعاع فني . وهذا اعتذارٌ لقراء هذه الدراسات ، لا يبرر تقصيري ولكنه يلزمني بأن أفعل يوماً ما حينما تتاح لي الفرصة ، ما كنت أريد .

ويبقى بعد ذلك أن أعود مرة أخرى إلى القصيدة الثالثة التي أشرت إليها في

الفصول السابقة ، إشارات عابرة ونقلت نصها[1] وقد سميتها « أحزان العيد » .

ويقال إن المتنبي قالها في يوم عرفة من عام خمسين وثلاثمائة . قبل أن يغادر مصر بيوم واحد . وفيها جسد كل أحزانه وعبر عن كل ما يعتلج في نفسه . ويصطرع في باطنه ، لا أريد أن أكرر ما قلته عنها (العدد ٥٩ ص ٦٢ من الثقافة) من إشارات قبل ذلك ، ولكن أريد أن أتبين كيف تتحول الظاهرة الموضوعية إلى ظاهرة جمالية .

كيف تحولت ظاهرة الحزن في هذه القصيدة إلى ظاهرة جمالية . وتعال معي لنردد بصوت مسموع تلك اللوحة الشجية النافذة (راجعها في الثقافة العدد ٥٩ ص ٦١) .

(عيـــد بـــأيـــة حـــال عـــدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيه تجديد) .. الخ

ونحن نعلم حالة أبي الطيب عندما قال هذه القصيدة ، ونعلم التيارين اللذين يتصارعان في نفسه . تيار الحزن والانكسار ، وتيار التمرد والكبرياء . ظاهره الوادع المستسلم الحزين ، وباطنه الذي يغلي بعد أن قرر أن يهرب من مصر .

انه يجمع المتناقضات ، الثورة والسكون ، الاستسلام والانفجار . ولهذا جاءت قصيدته تعبيراً لحن هذه الحالة . من خلال تشكيلها اللغوي . فحرف « الدال » المضموم يتكرر ثلاثين مرة ، وهو مقطع قصير يتردد في سرعة لاهثة . والدال حرف صامت مجهوز سني انفجاري ، والضمة من الصوائت الأساسية في اللغة العربية . فتأمل جيداً إشعاعات هذا الحرف الصامت المنفجر الصائت في نفس الوقت من خلال الضمة التي عليه ، إذ تردد ثلاثين مرة عبر ثلاثين بيتاً هي عدد أبيات القصيدة .

أليس هذا التشكيل اللغوي معادلاً فنياً وجمالياً لحالته المعنوية والفكرية .

ويسبق هذا المقطع القصير مقطع متوسط مكون من صوت ساكن وحركة طويلة (اعني) ويتكرر هذا المقطع أيضاً ثلاثين مرة في القصيدة . وحرف المد الذي يسبق حرف الروي يتردد بين الياء والواو ، وكلاهما حرف شبه صائت مجهور . وهذا يساعد أيضاً على تجسيد حالة الشاعر النفسية والفكرية .

ولو تأملنا الأبيات من الناحية المقطعية لإننا نجد أن كل بيت من أبيات القصيدة يتكون من نحو ستة وعشرين مقطعاً في كل شطر نحو ثلاثة عشر مقطعاً معظمها مقاطع قصيرة ومتوسطة والمقاطع الطويلة قليلة . ولعل هذا التشكيل اللغوي هو الذي يمنح شعر المتنبي هذا التناسق الفني العجيب .

---

(١) راجع العدد ٥٩ ص ٦١ من مجلة الثقافة وراجع ص ٨٨ ـ ٨٩ من هذا الكتاب

على أن الذي يسعر كل أبيات هذه القصيدة بهذا الوهج الفني الحار ، هو هذا الذي أسميه « الإشعاع الفني » وهو وصف جمالي ، ترتب على سجية من سجايا المتنبي ، وهي جاذبية الشخصية ، وهي إحدى مكونات العبقرية الفنية .

ولعل هذا يفسر ما نشعر به من غبطة فكرية وجذل روحي ، ونشوة فنية ، ونحن نردد قول أبي الطيب :

عيد بأية حال عدت يا عيد	بما مضى أم لأمر فيه تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهم	فليت دونك بيداً دونها بيد
لولا العلى لم تجب بي ما أجوب بها	وجناء حرف ولا جرداء قيدود

أو ننشد قوله :

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي	شيئاً تتيمه عين ولا جيد
يا ساقيي أخمر فى كئوسكما	أم فى كئوسكما هم وتسهيد
أصخرة أنا . مالي لا تغيرني	هذي المدام ولا هذي الأغاريد
إذا أردت كميت اللون صافية	وجدتها وحبيب النفس مفقود
ماذا لقيت من الدنيا وأعجبها	أني بما أنا باك منه محسود

فالواضح أننا نطرب لشيء آخر غير الفكر ، فليس في هذه القصيدة أفكار متميزة .

ونطرب لشيء آخر غير الصور ، فليس فيها صور كثيرة أو صور متميزة .

وإنما نطرب لهذا التشكيل اللغوي الذي يعتمد على تناسق الحروف وتتابعها ، واستخراج شحناتها وإشعاعاتها ، واستغلال ما فيها من قيم صوتية تحدث هذا التناسق الفني ، إلى جانب الوهج الفني الحار الذي يحدث هذا التناسق المعنوي الذي يهز النفس ويحرك العقل ويثير المشاعر . والذي أسميه (الإشعاع الفني) .

ظاهرة التشكيل اللغوي – إذن – عند المتنبي ، تدعمها ظاهرة الإشعاع الفني – هي التي تحول الظاهرة الموضوعية إلى ظاهرة جمالية . وهذا معنى قولي في هذه الدراسة ، إن ظاهرة الحزن عند المتنبي ليست ظاهرة معنوية . ولكنها ظاهرة جمالية ، ظاهرة فنية .

هناك مصطلح آخر أحب أن أقف عنده وأنا أتناول هذه القصيدة . وهو « بناء القصيدة على طريقة اللوحة » .

وهي ظاهرة من الظواهر التي تكشفتها وأنا أعاود قراءة شعر أبي الطيب ، وهي

من أهم الأدوات الجمالية التي تحدث التناسق الفني والوحدة العضوية في بناء القصيدة عند المتنبي .

فأبو الطيب يبني قصيدته من خلال مشاهد . كل مشهد له لون خاص ولكنه يرتبط مع بقية مشاهد اللوحة بهذه الهندسة الفنية التي يملكها الفنان المقتدر وهو يرسم مشاهد لوحاته .

وتأمل معي انتقال الشاعر من جو الحزن الخانق ، إلى جو الغضب العاصف . إلى جو التأمل العميق ، إلى جو السخرية الجارحة ، في سهولة ويسر ومنطقية . ولا يمكن أن يصنع هذا إلا شاعر تمرس ببناء قصائده على طريقة اللوحات .. كل لوحة فيها مشاهد متعددة يربطها خيط واحد وجو شعوري ونفسي واحد مهما اختلفت المشاهد بين الحزن والغضب والسخرية والهجاء .

وهذا ما يجعلنا لا نحس نفرة أو فجوة ونحن نردد مع أبي الطيب ، بعد المشاهد الحزينة الدامعة التي نقلناها من قبل ، مشاهد أخرى . مثل هذا المشهد الغاضب العاصف الذي يصف فيه أبا المسك كافور بقوله :

أمسيت أَرْوَحَ مُثْرٍ خازناً ويداً ... أنا الغني وأموالي المواعيد
إني نزلت بكذابين ضيفهم ... عن القرى وعن الترحال محدود
جود الرجال من الأيدي وجودهم ... من اللسان فلا كانوا ولا الجود
ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم ... إلا وفي يده من نتنها عود

وهذا المشهد أطول من المشهد الأول مشهد الحزن العميق . وهو منوع بين الغضب العاصف والسخرية اللاذعة مثل قوله :

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن ... يسيء بي فيه كلب وهو محمود

ومنها قوله :

جوعان يأكل من زادي ويمسكني ... لكي يقال عظيم القدر مقصود

وقوله :

من علم الأسود المخصي مكرمة ... أقومه البيض أم آباؤه الصيد ؟
أم أذنه في يد النخاس دامية ... أم قدره وهو بالفلسين مردود

وتزداد سخريته اللاذعة وهو يختم المشهد بهذين البيتين :

أولى اللئام كويفير بمعذرة ... في كل لؤم وبعض العذر تفنيد
وذاك أن الفحول البيض عاجزة ... عن الجميل فكيف الخصية السود

وعلى الرغم من تنوع المشاهد فإن القصيدة تشكل في النهاية لوحة موحدة منسقة الجو الشعوري موحدة التصوير والتعبير ، يسودها هذا الجو الحزين ، ولهذا أطلقت عليها لوحة « أحزان العيد » ، تآزرت في إبداعها عناصر كثيرة ، بعضها يتصل بالشاعر مثل عبقريته العاتية التى تشبه مظاهر الطبيعة الجليلة وجاذبية الشخصية. وبعضها يتصل بأدواته الفنية وقدراته اللغوية ، وطاقته التعبيرية والتصويرية ، واستخدامه في بناء قصائده طريقة اللوحة . والتشكيل اللغوي . واعتماده على الإشعاع الفني ليربط بين المشاهد المتناقضة ، ولينسق الحروف والكلمات ، وليحدث من خلال سياقها وتتابعها الفني ذلك التأثير العميق .

المقالة الثانية عشرة

المتنبي . والتشكيل اللغوي

في ختام الفصل السابق أشرت إلى عدة ظواهر جمالية يستخدمها أبو الطيب في شعره ، هي التي تمنحه هذا الوهج الفني الحار ، الذي يهز النفس هزاً ، ويرج الوجدان رجاً . ويميزه هذا التميز الرفيع ، ويعطيه تلك المكانة الباذخة . ويسمه بتلك السمات التي جعلت له مذاقاً متفرداً ، وطعماً خاصاً على امتداد القرون .

ومن أهم الظواهر التي أشرت إليها ثلاث ظواهر جمالية هي :

– التشكيل اللغوي .

– والإشعاع الفني .

– وبناء القصيدة على طريقة اللوحة .

وأرجو أن أتوقف عند هذه المصطلحات الجمالية بعض الوقت في محاولة لتأصيلها . وتحديد معناها . واختبار عناصرها على ضوء تلك الرحلة الطويلة التي قطعتها في عالم المتنبي دارساً ومتذوقاً .

ولعل أهم هذه المصطلحات ، مصطلح (التشكيل اللغوي) لأنه الأساس الأول في بناء التجربة الأدبية والشعرية .

فالمتنبي مثلاً ، ليس أمامه لتوصيل تجربته الشعرية إلينا إلا اللغة . اللغة بحروفها وكلماتها وجملها وتراكيبها .

واللغة أصوات لها مخارج تندفع منها ، وأجهزة صوتية تحركها وأوتار تنغمها ، فتنطلق إلى الأسماع صامتة مجهورة آناً ، وصامتة مهموسة آناً آخر ، وصائتة في بعض الأحيان . ويصفها علماء الأصوات اللغوية أوصافاً كثيرة ، فقد تكون صامتة انفجارية ، وقد تكون مجهورة شفوية غناء ، وقد تكون مجهورة لثوية ، وقد تكون مجهورة حلقية احتكاكية ، إلى آخر هذه التسميات والأوصاف التي حددها علماء الأصوات بحسب مخارجها .

والكتابة رموز لهذه الأصوات . ولهذا تبدأ القصيدة بالأصوات اللغوية قبل أن تستقر في حروف .

وعلى أية حال فالقصيدة كانت تبدع لتنشد . كان الإنشاد جزءاً لا يتجزأ من التجربة . وأتخيل الآن المتنبي وهو في حالة إبداع عمله الفني ، يتغنى بحروف ويترنم بكلمات ، وينشد مقاطع . يفعل ذلك بصوت مرتفع حيناً ، وأحياناً كثيرة بصوت لا يسمعه غيره . وفي أحيان قليلة يترك القصيدة تدمدم في باطنه ويسمعها بأذنيه ويفهمها بعقله ، ويذوقها بلسانه . وقد يلون حروفها بخياله ويراها ببصره .

فعملية الإبداع الفني مزيج معقد مركب ، تسهم فيها أصوات اللغة وحواس الفنان وعقله وقلبه وسمعه . وقد تتبادل الحواس عملياتها ووظائفها في أثناء عملية الإبداع الفني ، فيرى الشاعر لون الحرف . ويشم رائحة الكلمة . ويلمس جسم الجملة .

وقد تتأثر عملية الإبداع الفني بالحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر أو الفنان ففي حالات الثورة والاحتدام ، وفي حالات الحزن والاستسلام ، وفي حالات الهدوء والبهجة ، تتشكل اللغة متأثرة بهذه الحالات .

والمتنبي كان من أقدر الشعراء على التشكيل اللغوي المؤدي المعبر المصور المثير .

كان يملك حساً لغوياً دقيقاً . وكان يتمتع بموهبة فنية مرهفة . وكانت طاقته اللغوية وقدرته على نسج حروف اللغة في كلمات . وتحويل الكلمات إلى تراكيب ، كان كل ذلك شيئاً مذهلاً .

لا أستطيع أن أقول إنه كان يفعل هذا وهو على وعي تام بما يفعل . إنه بالتأكيد كان ينساق إلى هذه العمليات الإبداعية ، بفطرته الفنية ، وعبقريته الجمالية . لأنه لو توقف – في أثناء عملية الإبداع – ليختار هذا الحرف المجهور الصامت ، أو ذاك الصوت الشديد المتفجر ، لتوقفت عملية الإبداع فوراً .

إنه يصنع القصيدة ويشكلها من حروف اللغة وكلماتها ومقاطعها ، مدفوعاً بخبراته الجمالية وعبقريته الفنية ، وقدراته اللغوية ، ودربته الإبداعية وثقافته الأدبية ، وتجاربه في الحياة .

ونحن الذين نجيء بعد أن يخرج العمل الفني إلى الوجود لنفتش عن طريقة تشكيله اللغوي ، ونفحص حروفه ، ونتعرف على خصائص تراكيبه ، ونتفهم

مراميه البعيدة ، وتعترينا النشوة الفنية والجذل الروحي ، لما فيه من إشعاع جمالي ، وصدق فني .

إن الناقد هو الذي يقوم بهذه العملية ، ويقدم حيثياتها للقراء ليساعدهم على فهم الشعر وتذوقه واستيعابه والاستمتاع به .

وأنا الآن أعرض صفحة روحي لأشعار المتنبي . أسمعها بأذني وأنا أرددها . وأفهمها بعقلي ، وأذوقها بلساني . وأهتز معها بوجداني .

إنني أعيد تمثل التجربة الشعرية من جديد ، أفكك أوصالها لأسبرها حروفاً ثم أعيد تركيبها كلمات وجملاً ومقاطع وأبياتاً . وبهذا السبر والفهم والتذوق تكتمل لي التجربة كما اكتملت للمتنبي . وهذا هو معنى « الرؤية الفنية » في تصوري . الفهم جزء منها . والتذوق جزء آخر واختبار التشكيل اللغوي جزء ثالث .

إن العملية النقدية للناقد كون مركب محتاج إلى خبرات واسعة وثقافات متنوعة ، وقدرات هائلة ، ومعارف كثيرة . ثم في النهاية قدرة على التشكيل اللغوي تعادل قدرة الشاعر المبدع ، لأنه بعد أن يحلل التجربة الشعرية إلى عناصرها الأولى وأجزائها الأولية ، يعيد تركيبها من جديد . ولهذا أختلف مع الذين يعتبرون الناقد فناناً فشل أو مبدعاً توقف عن الإبداع أو شيئاً ثانوياً يجيء بعد المبدع . إن الناقد الحق في نظري مبدع ومفكر وناقد . لأن عمله يجمع بين كل هذه العناصر . ولا يستطيع أي إنسان أن يكون ناقداً حقاً إلا إذا جمع بين الإبداع والفكر والثقافة ، على حين نجد شاعراً كبيراً ليس له ثقافة واسعة بعلوم عصره ومعارفه .

ولهذا فالشاعر الذي يجمع بين الإبداع والثقافة وخبرات الحياة . هو الشاعر الكبير الذي يكتب له الخلود . وأبو الطيب كان واحداً من أكبر هؤلاء الخالدين .

والتوقف عند قدرته على التشكيل اللغوي . شيء من أهم الأشياء في دراسة شعره .

وإذا كانت عملية التشكيل اللغوي بالنسبة لكل الشعراء هي العملية الأساسية التي يجب أن يتوقف عندها الناقد أولاً ، لأنه من خلالها يتعرف على عالمهم ، فإن هذه العملية بالنسبة لأبي الطيب تزداد أهمية ، لأنها تقفنا على شيء جديد في هذه العملية لا نكاد نجده عند غير المتنبي . فهو الشاعر الوحيد الذي يشكل عملاً فنياً كاملاً ، من كلمات بسيطة وتراكيب سهلة ، قد يخلو من الخيال المجنح والصور الموحية والتعبيرات الجديدة ، والدلالات العميقة ، ومع ذلك يهز النفس هزاً ويثير

الخيال ويلذ القلب ويحرك العقل . يفعل ذلك بمجرد التشكيل اللغوي . اختيار الحروف والكلمات والتراكيب . واستغلال شحناتها التعبيرية وقدرتها على الإيحاء والإلهام ، ولا شك أن ذلك مرتبط بظاهرة جمالية أخرى هي ظاهرة الإشعاع الفني التي سنتحدث عنها فيما بعد . ولكن أساس الإبداع الشعري عند المتنبي يتوقف أولاً علي هذه القدرة العاتية على التشكيل الفني . والتي يمكن أن أطلق عليها عبقرية التشكيل اللغوي عند المتنبي .

وهي طاقة محسوسة ملموسة يمكن أن نتذوق أثرها ونتعرف من خلال ذلك — عليها ونفحصها ونختبرها ونحدد معناها ، كلما واجهنا عملاً من أعماله .

فلو أخذنا مثلاً قصيدة من قصائده التي وقفنا عندها في الفصول السابقة . ولتكن القصيدة التي سميناها لوحة أحزان العيد ورددنا الأبيات التالية بدون اختيار :

عيد بأية حال عدت يا عيد — بما مضى أم لأمر فيه تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهم — فليت دونك بيداً دونها بيد
لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي — شيئاً تتيمه عين ولا جيد
يا ساقيي أخمر في كئوسكما — أم في كئوسكما هم وتسهيد
أصَخرة أنا مالي لا تغيرني — هذي المدام ولا هذي الأغاريد
إذا أردت كميت اللون صافية — وجدتها وحبيب النفس مفقود
ماذا لقيت من الدنيا وأعجبها — إني بما أنا باك منه محسود
إني نزلت بكذابين ضيفهم — عن القرى وعن الترحال محدود

سنحس على الفور هذا الشجي النافذ الذي يسري إلينا ، ويفد إلى نفوسنا ويزلزل كياننا . وقد نترنم ببقية أبيات هذه اللوحة الشجية النافذة . ونعرض صفحة أرواحنا ، لهذا الوهج الحار الذي يتسعر في أبياتها . فنزداد اندماجاً مع التجربة الإنسانية التي يعبر عنها أبو الطيب في هذه القصيدة ، ونعيش في جوها العام ، ونتعرض لشحنات من الحزن والغضب ، والثورة ، والاستسلام ، وتموجات المشاعر واحتدام الأحاسيس . كل هذا يحدث لنا ونحن شبه منومين . لا نسأل عن سر هذه التغيرات التي تحدث في مشاعرنا وعواطفنا .

وقد أكون ناقداً من النقاد ومع ذلك أعيش في جو التجربة الشعرية كما يعيش بقية المتلقين ، أعرض صفحة روحي لها وأعيد تمثلها وكأنني المتنبي في حال إبداع هذه التجربة . وقد أسمع صوت عقلي الغافي يقرر أن هذه التجربة صادقة

صدقاً فنياً ... فإذا ما رحت أتساءل عن سر هذا الصدق الفني ، بدأ عقلي الواعي يستيقظ وبدأ دور الناقد في الظهور .

وهنا يمكن أن نواجه النص مواجهة نقدية فنحاول أن نتعرف على طريقة إبداعه ... ونبدأ بالعملية الأساسية في الإبداع الفني وهي التشكيل اللغوي ...

أبو الطيب صاغ هذه التجربة الشعرية من أصوات اللغة . انتقاها ونسقها ونضدها وحولها إلى كلمات وأشعل في الكلمات روح الشعر وحركها ، فتحولت إلى تراكيب ومقاطع وأبيات ... إذن فلنحلل التجربة إلى عناصرها الأولى ، ونواجهها وهي لا تزال أصواتاً لغوية لنختبر هذه الأصوات صوتاً صوتاً ، ونعرف طبيعة كل صوت ومعناه وتأثيره . وهل يرتبط ذلك بحالة الشاعر النفسية ؟!

ولنأخذ عينات من أصوات البيت الأول والثاني ، ولنقف عند أكثر الأصوات التي تتردد فيهما :

عيد بأية حال عدت يا عيد   بما مضى أم لأمر فيه تجديد
أما الأحبة فالبيداء دونهم   فليت دونك بيداً دونها بيد

في البيت الأول نلاحظ أن الدال هو الصوت الذي تردد أكثر من غيره فقد تكرر هذا الصوت خمس مرات . ويليه في التكرار همزة القطع ، فقد تكرر هذا الصوت ثلاث مرات وتكررت التاء ثلاث مرات أيضاً . تليها في التكرار الباء فقد تكرر هذا الصوت مرتين .

ونحن نلاحظ أن المتنبي كان يراوح بين الأصوات الصامتة والصائتة والأصوات المجهورة والمهموسة . والأصوات السنية والشفوية .

ونلاحظ أيضاً أنه أكثر في هذه القصيدة من الأصوات الانفجارية . ففي البيت الأول كما قلنا تكررت الدال خمس مرات . وهي صوت صامت مجهور سني انفجاري .

وكرر الشاعر أيضاً حرف التاء ثلاث مرات في هذا البيت وهي صوت صامت مهموس سني انفجاري أي أنها نظير للصوت السابق «الدال» المجهورة . وكرر الباء مرتين وهي صوت صامت مجهور شفوي انفجاري .

وكرر الهمزة ثلاث مرات وهي صوت صامت حنجري انفجاري .

فهذه الأصوات التي تكررت في هذا البيت كلها أصوات انفجارية شديدة ، بعضها مهموس وبعضها مجهور وهي كلها صامتة .

أما البيت الثاني فنلاحظ أنه كرر الدال ست مرات والباء أربع مرات والهمزة ثلاث مرات والتاء مرتين .

ويمكن أن نتابع تكرار الأصوات الصائتة في هذين البيتين لنلاحظ أن أبا الطيب ، بإحساسه الفني كان يدرك طبيعة هذه الأصوات وتأثيرها النفسي ومن هنا كان تشكيله اللغوي المبدع ، فهو يحدث من خلال توالي الأصوات تناسقاً فنياً ومن خلال تكرر الأصوات الانفجارية شحنات فنية خاصة .

وكان يقع بإحساسه الفني – على الصوت الذي يدل على حالته النفسية .

وتأمل معي البيتين السادس والثامن من النص المذكور ...

إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبيب النفس مفقود

إني نزلت بكذابين ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود

في هذين البيتين بدأ بالهمزة وهي كما قلنا صوت صامت حنجري انفجاري ، ولكنها أعنف الأصوات الانفجارية . لأن الوترين الصوتيين ينطبقان انطباقاً تاماً ولا يسمحان للهواء بالمرور في الفراغ الحلقي ، ثم ينفرج الوتران فيندفع هذا الصوت الانفجاري اندفاعاً عنيفاً .. وهذه حالة تشبه حالة تقطع الأنفاس . وهذه الحالة تلائم الحالة التي يصفها الشاعر في البيت السادس والسابع . وتأمل كل الأبيات التي تبدأ بمثل هذه الهمزة ، إنها تصور حالة من حالات الحزن اللاهث المتقطع الأنفاس ، أو حالة من حالات الغضب الواهن :

أصخرة أنا مالي لا تغيرني هذي المدام ولا هذي الأغاريد

ولاحظ تكرر الهمزة في البيت ثلاث مرات تعبيراً عن التمزق النفسي ، وانقطاع الرجاء ، وفقدان الأمل وتقطع الأنفاس :

إذا أردت كميت اللون صافية وجدتها وحبيب النفس مفقود

وتأمل تكرر الهمزة في أول البيت في المقطعين الأول والثالث ، يقابله تكرر التاء في البيت الأول أيضاً . وتكرر الدال ثلاث مرات في البيت ، وبذلك يحدث الصوت الصامت الحنجري الانفجاري (وهو الهمزة) مع التاء والدال ذلك الأثر النفسي اللاهث الحزين ، وتذكر أن الدال صوت صامت مجهور سني انفجاري . والتاء نظيره في الأصوات المهموسة أي أنه : صوت صامت مهموس سني انفجاري .

تلك القدرة الفطرية التي كان يختار بها المتنبي الحرف ذا المعنى المعين . هي نفسها القدرة التي مكنته من أن يكوّن من هذه الحروف الدالة المعبرة ذوات الطعم

واللون كلمات ملونة معبرة مصورة ملهمة موحية . وهي نفسها القدرة التي جعلته يحول هذه الكلمات إلى تراكيب ومقاطع ذوات دلالات عميقة مرهفة . وهي الأبنية اللغوية التي يشكل منها قصائده ، ويجبل منها لوحاته المعبرة الجميلة .

وتأمل معي البيت الأول من هذه القصيدة التي معنا ...

عيـد بـأيـة حـال عـدت يا عيـد ... بمـا مضى أم لأمـر فيه تجديـد

فلو حاولنا تقسيمه إلى مقاطع ، لتبين لنا أن البيت يتكون من ستة وعشرين مقطعاً . في الشطر الأول ثلاثة عشر مقطعاً . منها ثمانية مقاطع متوسطة ، وخمسة مقاطع قصيرة . وفي الشطر الثاني ثلاثة عشر مقطعاً . منها ثمانية مقاطع متوسطة وخمسة مقاطع .

وتأمل كيف اهتدى المتنبي بسليقته الفنية وعبقريته في التشكيل اللغوي إلى مراعاة التناسق الدقيق بين المقاطع في البيت الواحد من حيث العدد ومن حيث الوصف .

فثمانية مقاطع متوسطة في الشطر الأول يقابلها ثمانية مقاطع متوسطة في الشطر الثاني . وخمسة مقاطع قصيرة في الشطر الأول يقابلها خمسة مقاطع متوسطة في الشطر الثاني . وهذا التقابل الدقيق والتلاؤم والتناسق بين المقاطع يعطي الشعر قيمته الفنية والجمالية . لأن توالي المقاطع وتنوعها بهذا الشكل الهندسي الدقيق ومراعاة النسب بينها يفجر الجمال تفجيراً . لا أريد أن أمضي على هذا النحو في تحليل الأبيات ، لأنني أظن أن هذه الطريقة غير المألوفة في مواجهة النصوص الشعرية ، قد لا تروق لكثير من الذين لا يهتمون بالنظريات الحديثة التي تتناول الأصوات اللغوية وعلم اللغة الحديث .

ويكفي أن أشير إلى أن المتنبي كان يمتلك عبقرية التشكيل اللغوي ، بمعنى أنه كان يدرك بحسه الفني معاني الحروف وخصائصها وقدراتها . وقد ظهر ذلك من طريقته في تنسيق الحروف في الكلمة وتنويع الحروف التي تتقارب مخارجها ، حتى لا يحدث في الكلمة نوعاً من الخشونة والغلظة ، أو باصطلاح البلاغيين القدامى حتى لا يحدث في الكلمة تنافراً بين حروفها . كما كان مدرباً بسليقته الفنية على تركيب الجمل بطريقة جميلة وكان على بصر عميق بتركيب المقاطع ، بصورة أخاذة تحدث في النفس أعمق ألوان التأثير .

هذا التشكيل اللغوي العبقري هو الذي جعلنا نطرب لبعض قصائد المتنبي

دون أن تزدحم بالصور أو المعاني البعيدة أو الأغراض الكبيرة . فنحن نطرب لمجرد الموهبة الفنية الفائقة في التشكيل اللغوي . كما يهزنا تمثال لمثال عبقري شكله من الجرانيت وأبدع نسبه ووهبه الحيوية والحياة .

ولكني أعترف أن هذا التشكيل اللغوي عند أبي الطيب يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة جمالية أخرى هي التي أطلقت عليها (الإشعاع الفني) . وهي شيء آخر غير التشكيل اللغوي . وإذا اعتبرنا هذا التشكيل اللغوي جسم القصيدة فإن (الإشعاع الفني) روحها . إنه الوهج الفني الحار الذي يسعر معاني القصيدة . وهو الذي يمنحها هذا الشجى النافذ . وهو الذي يفد إلى نفوسنا من باطن التجربة الشعرية حزناً عميقاً يزلزل النفس ونحن نردد قول أبي الطيب مثلاً :

أصخـرة أنـا مـالي لا تغيـرني   هـذي المـدام ولا هـذي الأغاريد

أو قوله :

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبـدي   شيئـاً تتيمـه عيـن ولا جيـد

أو قوله :

يـا ساقيـي أخمـر في كئوسكمـا   أم في كئوسكما هم وتسهيـد

أو قوله :

إذا أردت كميـت اللـون صافيـة   وجـدتهـا وحبيـب النفس مفقـود

ما هو هذا (الإشعاع الفني) وما طبيعته ؟ ! وما حدوده ومظاهره ؟ وهل نستطيع أن نضع له بعض الضوابط العلمية المحددة التي تحوله من انطباع فني أحسه وأشعر به ، إلى مصطلح جمالي ومعيار موضوعي ، يستطيع أن يستخدمه غيري ؟

ذلك ما أرجو أن أقف عنده بعض الوقت .

المقالة الثالثة عشرة

أبو الطيب . والإشعاع الفني*

التشكيل اللغوي هو الأساس الأول في عملية الإبداع الفني ، وهو ظاهرة جمالية أمكننا تحديدها بسهولة ، لأنها تعتمد على عناصر واضحة ومحددة . ودارت حولها دراسات علمية دقيقة ، وأعني بتلك العناصر : اللغة بظواهرها المتعددة ، ومستوياتها المختلفة ، وطبيعتها ، وما دار حولها من بحوث ودراسات .

ولكن ظاهرة « الإشعاع الفني » تختلف عن ظاهرة التشكيل اللغوي ، اختلافاً كبيراً على الرغم من الرباط الوثيق الذي يربط بينهما . لأنها لا تعتمد على عناصر محسوسة ومحددة ، يمكن التعرف عليها وتوضيحها بسهولة . ولكنها موجودة بشكل مؤكد في كل عمل فني يحرك العقل . ويهز النفس . ويثير العواطف . ويلهب الخيال .

وحاول أن تتأمل مشاعرك تأملاً عقلياً ، وأن تنسرب مع التموجات النفسية ، والاهتزازات العاطفية . وأنت تقرأ تجارب المتنبي الشعرية . حتى نتمكن معاً من تحديد ظاهرة « الإشعاع الفني » تحديداً واضحاً بحيث يمكن أن يصبح قريباً من مصطلحات النقد الأدبي وعلم الجمال .

يحدث أن نتمثل ببيت – أو أبيات من شعر المتنبي : ونردد قوله :

أصخرة أنا مالي لا تغيرني ... هذي المدام ولا هذي الأغاريد

أو قوله :

إذا أردتُ كميت اللون صافية ... وجدتها وحبيب النفس مفقود

أو قوله :

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي ... شيئاً تتيمه عين ولا جيد

(*) الثقافة (يناير سنة ١٩٧٩) .

أو قوله :

قالوا خراسان أقصى ما يراد لنا   ثم القفول فقد جئنا خراسانا ! !

ونشعر بعد أن نردد هذه الأبيات بجيشان روحي عميق ، وجذل نفسي ، ونشوة فنية ، ونحاول أن نبحث عن أسباب هذه الحالات التي تعترينا ، والمس الفني الذي يصيبنا ، بعد قراءة هذه الأبيات ، فلا نجد فيها شيئاً باهراً من أساليب البيان ، وأدوات التصوير ، ولا طرائق التعبير المجازي ، أو استخدام الأساليب المغرقة في الرمز أو الخيال ، وهي الأدوات التصويرية والتعبيرية التي تحرك العقل ، وتحدث في الوجدان الأريحية الفنية .

إذن ماذا في هذه الأبيات على وجه التحديد ؟

ليس فيها إلا مجرد التشكيل اللغوي العبقري الذي يمتاز به أبو الطيب . وهو وحده ليس كافياً لإشعال جذوة الفن المقدسة في هذه الأبيات .

لا بد أن يكون فيها شيء آخر ، غير كل هذا . هو هذا الذي أسميه « الإشعاع الفني » . ما هو الإشعاع ؟ ومن أين يجيء ؟ وهل سببه عمق المعنى ، وندرة الأفكار التي تضمها هذه الأبيات ؟ .

ولاحظ أن هذه الأبيات لا تشتمل على مفردات باهرة ولا أفكار ومعانٍ غير عادية .

ومع ذلك ففيها كل هذه الشحنة الحارة المتأججة ، وفيها كل هذا الإشعاع الفني الذي يحرك الوجدان ويثير العقل .

من أين يجيء هذا الإشعاع الفني ؟

إنه ينبعث في الأساس من سحر الشخصية وجاذبيتها . ولا شك أن أبا الطيب كان ساحر الشخصية جذابها . ولا أعتقد أن هذه تعبيرات غامضة . فيمكن أن نحدد بأسلوب علمي دقيق عناصر جاذبية الشخصية من مرونة وابتكار وقدرة على التأثير ، وذكاء ملحوظ ، وغيرها من عناصر يعدها علماء النفس والاجتماع عناصر لازمة للعبقرية . وجاذبية الشخصية . وهذه الجاذبية الشخصية تتحول عند الفنان والأديب والشاعر إلى إشعاع فني نحسه في إبداعه الفني ، ولو لم نره رؤية مجسمة . كالروح الإنساني ، يسري في جسم الإنسان دون أن نحدد موضعه أو ندري كنهه .

إننا نحس أثر الإشعاع الفني سارياً في قصيدة أبي الطيب ، كما نرى النور

منطلقاً من المصباح الكهربي ، دون أن ندرك حقيقة الكهرب . نحسه حقيقة مؤكدة يفعل فعله في نفوسنا وعقولنا وقلوبنا وأذواقنا ، بعد أن يتضوع من تراكيب العمل الفني .

فإذا ما جئنا اليوم لنحوله إلى مصطلح جمالي ، ونجعله من أهم أركان « الرؤية الفنية » ، ذلك المنهج الجمالي الجديد الذي ندرس على ضوئه شعر المتنبي ، صادفتنا تلك الصعوبة ، التي أحسها الآن وأتعثر فيها . حيث يجب عليَّ أن أحدد ما لا يتحدد وأن أجسد ما لا يتجسد .

وعلى أية حال فسأصبر صبراً جميلاً لا ينفد على هذه المهمة الشاقة .

وغموض « الإشعاع الفني » في نظري نتج عن كونه سمة من سمات جاذبية الشخصية وهي سجية من السجايا الإنسانية تتمثل في أشياء كثيرة ، الفن والفكر بعضها .

ولكن يمكن أن نحدد هذا الأثر الفني الناجم عن تلك السجية ، عندما نحدد موضعه الذي يستقر فيه ، وبيته الذي يختفي في داخله . وهذا أمر ميسور بطبيعة الحال « فالتشكيل اللغوي » للتجربة الشعرية ، هو هذا المستقر ، وذلك البيت الذي يرقد في أعماقه « الإشعاع الفني » .

فإذا اتفقنا على أن « التشكيل اللغوي » – وهو أمر مجسد محسوس – مستودع « الإشعاع الفني » ، فإن بعض الشيوع الذي يحيط بمصطلح « الإشعاع الفني » ، يكون قد اختفى ، لأننا يمكن بسهولة أن نقف أمام التشكيل اللغوي ، الباهر القادر على نقل التجربة من خلال أدوات تعبيرية وتصويرية ، ينتقيها الفنان من عالم اللغة ، لنبحث فيه عن شيء آخر غير هذا التشكيل الجميل ، شيء يهز العقل والقلب والروح . هو هذا الذي نسميه « الإشعاع الفني » .

فإذا أحسسنا بأثر هذا الإشعاع الفني ، راقداً في أعماق التشكيل اللغوي سارياً في كلْ جزئية من جزئياته ، حكمنا على التجربة الشعرية بالنجاح والامتياز .

فإذا لم نحس بأثر هذا (الإشعاع الفني) حكمنا على التجربة بالقصور والجمود ، وفي هذه الحالة يتحول التشكيل اللغوي إلى مجرد هيكل مادي بلا روح . وهذه التجارب هي التي كان يصفها علماء البلاغة القدماء بأنها تجارب تفتقد الماء والرواء ، والنضارة الفنية ، وأنها مجرد نظم بارد ثقيل .

وهنا نشعر أن مصطلح « الإشعاع الفني » قد تحدد بعض الشيء ، ومن الممكن

أن يصبح مصطلحاً بلاغياً جديداً ، نبدأ به ارتياد آفاق بلاغة حديثة عصرية . تقلب كل معايير البلاغة القديمة . وتفيد من جماليات حديثة ، أفرزتها علوم النقد الأدبي واللغة والجمال خلال القرنين الأخيرين .

ولكن هذا حديث آخر أرجو أن أعود إليه بعد أن أحدد وأفصل عناصر مصطلح « الإشعاع الفني » لأوازن بينها وبين عناصر البلاغة القديمة . وبذلك نربط بين التجارب الجمالية القديمة والحديثة ، ونقيم بينها الجسور ، ليحل الحاضر في الماضي . ويحل الماضي في الحاضر ، بصورة تلقائية جذابة تمزج الرؤى الفنية مزجاً مرهفا عميقاً فيه جدة العصر وعبق الماضي ، وهذه هي نظرية ارتباط الأصالة بالمعاصرة ، التي ندعو إليها بإلحاح في الفكر والفن والحياة .

ونعود إلى مصطلح « الإشعاع الفني » بعد أن حددنا مستقره في « التشكيل اللغوي » لنتعرف على طبيعة عمله . وهل يقتصر عمله على مجرد اشعال جذوة الفن في هيكل « التشكيل اللغوي » ؟ أو أن له عملاً آخر أهم من هذا العمل ؟

الواقع أن « الإشعاع الفني » يرتبط بكل عناصر التجربة الفنية القابعة في أعماق « التشكيل اللغوي » ومن أهم هذه العناصر « عنصر المعنى والأفكار » أو ما كانوا يسمونه في النقد الأدبي القديم. « المضمون » أو « المحتوى » عندما كانوا يعقدون الموازنات بين الشكل والمضمون .

وعمل « الإشعاع الفني » بالنسبة لعنصر المعاني أو الأفكار ، عمل من أهم أعماله الفنية ، فهو الذي يصهره. ويحوله إلى فن يسري في الشكل الفني المتوهج الحار . ويجعله عنصراً ممتزجاً ببقية عناصر التجربة لا نستطيع أن نفرزه على حدة . فنقول هذا عنصر المعنى ، وهذا عنصر الشكل ، ولكن نحس بالتجربة الفنية كلاً متكاملاً ، تختلط فيها الأفكار بالخيال بالفن بالشكل . وهذا هو المعنى الجديد في رأيي لما كان يسمى في النقد القديم ، الوحدة العضوية للعمل الفني .

وهنا يمكن أن نختلف مع الناقد الشاعر الانجليزي « كولردج » الذي جعل هذه الخاصية « للخيال » وهي في رأيي عمل من أهم أعمال مصطلح « الإشعاع الفني » .

ولست أنكر أن الخيال يعمل عمله في التجربة الفنية . ولكن عمل الخيال أقرب إلى « التشكيل اللغوي » منه إلى أي شيء آخر . إنه في النهاية تشكيل جديد لبعض عناصر التجربة ولولا ارتباطه بعنصر « الإشعاع الفني » لما انصهرت التجربة الفنية هذا الانصهار ، ولما تحولت إلى وحدة فنية يمتزج فيها كل العناصر امتزاجاً

فنياً حميماً . على أن ارتباط (الإشعاع الفني) بشخصية مبدع العمل الفني ، يجعل له عملاً آخر متصلاً بطبيعة العمل الفني ، فهذا الخيط السري السحري الذي يربط بين العمل الفني وبين مبدعه من خلال « الإشعاع الفني » قادر على تحويل بعض الأفكار التابعة في داخل التشكيل اللغوي إلى أفكار كونية كبرى ، وتحويل التجربة الفنية ـ تبعاً لذلك ـ إلى تجربة كونية كبيرة نقف حيالها خاشعين ، مبهورين مسحورين ، كما نقف حيال مظاهر الطبيعة الجليلة .

وهذه عناصر في حاجة إلى تفصيل أعمق ، وتناولٍ أدق .

المقالة الرابعة عشرة

الرؤية الفنية والبلاغة العربية ...

أتاح لي الوقوف المتريث عند شعر أبي الطيب المتنبي ، ودراسته من خلال منهج (الرؤية الفنية) ، أن أصل إلى تحديد بعض المصطلحات الجمالية التي اكتشفتها من خلال هذه الدراسة . وحاولت ـ قدر استطاعتي ـ أن أختبرها على ضوء التجربة الشعرية . وبذلك تجمع لي – عبر هذه الصفحات الطويلة – التي استنفدتها في دراسة شعر المتنبي – قدر كبير من التأصيل النظري ، إلى جانب الدراسة التطبيقية . ولست أدري هل هذا خلل في المنهج ؟ . أو أنه عمل صالح اقتضته طبيعة الدراسة التي تحاول صك مصطلحات نقدية جديدة ، وغير مألوفة للدارس العربي في ميدان النقد الأدبي ؟ .

على أية حال سأظل أتبع هذه الطريقة حتى أنتهي من الدراسة . بل سأحاول أن أستطرد استطرادات أخرى لأوازن بين هذه المصطلحات ، وعلم البلاغة العربية في محاولة لتأصيل هذه المصطلحات وزيادة إيضاحها وربطها بتراثنا العلمي في محاولة لتأكيد الربط بين الأصالة والمعاصرة . وهي الفكرة التي اتخذ منها منهج فكر وسلوك حياة .

وقد استرعى انتباهي وأنا أتفحص مصطلح « الإشعاع الفني » والارتباط بينه وبين « التشكيل اللغوي » وبين مصطلح « بناء القصيدة على طريقة اللوحة » . وهي الأركان الثلاثة لمنهج «الرؤية الفنية» ؛ وجود أوجه شبه كبيرة بين هذا المنهج بأركانه الثلاثة وبين البلاغة العربية القديمة بعلومها الثلاثة (المعاني) و(البيان) و(البديع) . ولم يقتصر وجه الشبه بين (منهج الرؤية الفنية) وبين (البلاغة العربية) على هذا

التوافق الشكلي والعددي ، حيث أن أركان الرؤية الفنية ثلاثة مصطلحات وأركان البلاغة العربية ثلاثة علوم أيضاً ، وإنما تبين لي التشابه الأعمق ، وأنا أبحث عن تحديد دقيق لمصطلح (الإشعاع الفني) واكتفيت بتحديد أثره الذي يطالعنا من خلال (التشكيل اللغوي) .

وهنا لم أمنع نفسي من التفكير في طبيعة البلاغة العربية وعلومها الثلاثة : المعاني والبيان والبديع ، فلا تكاد تخرج هذه المباحث بكل فروعها عن أن تكون لوناً من (التشكيل اللغوي) ... لأن البلاغة في أدق تعريفاتها عند القدماء هي « مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال » .

أي أن يجيء الكلام الفصيح معبراً عن التجربة التي يراد التعبير عنها ، بكل دقة . فإذا كانت طبيعة التجربة تقتضي الإيجاز ، حسن الإيجاز ، وإذا اقتضت الإطناب حسن الاطناب . وقد تقتضي الحذف أو الذكر أو التنكير . أو الفصل أو الوصل . وقد يقتضي التعبير عن التجربة لوناً من التشبيه أو الاستعارة ، أو الكناية ، وقد يقتضي الكلام المعبر عن التجربة لوناً من المحسنات كالطباق والجناس . والتقسيم واللف والنشر . وهذه تقريباً هي مباحث علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع . وهي تهتم في الدرجة الأولى بما أسميه « التشكيل اللغوي » .

فعلم المعاني مثلاً في جوهره معرفة أحوال التشكيل اللغوي للألفاظ بطرق تجعلها مطابقة لمقتضى التجربة الأدبية .

وتعريف القدماء له لا يخرج عن هذا ، فهم يعرفونه « بأنه العلم الذي تعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق اللفظ مقتضى الحال » ومقتضى الحال هذا كما يحدده القدماء « الاعتبار المناسب للمقام » .

فنحن ننتقي ألفاظاً نشكل منها جملاً وتراكيب ، نراعي فيها طبيعة التجربة وما تحتاج إليه من الإسناد أو الحذف أو الفصل أو الوصل أو الإيجاز أو الإطناب أو المساواة .

والأساس في كل هذا هي الألفاظ والتراكيب . وطبيعة هذه العملية الفنية هي « التشكيل اللغوي » .

ويمكن أن تقول مثل هذا القول عن علم « البيان » أيضاً لأنه « العلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد المدلول عليه بكلام مطابق لمقتضى الحال ، بطرق من التراكيب مختلفة في وضوح الدلالة عليه ، بأن يكون بعضها أوضح وبعضها

واضح ، وهو أخفى بالنسبة للأوضح » . كما يقول البلاغيون من القدماء .

وهو لا يخرج عما عهدناه في الحديث ، لأنه عبارة عن تشكيلات مختلفة لألفاظ اللغة وتراكيبها تستخدم بصور مختلفة للدلالة على المعاني .

وهذا كلام يقال أيضاً على علم البديع . فهو بطبيعته تشكيلات لغوية مباشرة يستخرج منها الجناس أو الطباق أو التقسيم أو ما شئت من أقسام علم البديع .

معنى هذا أننا يمكن أن نستغني بمصطلح « التشكيل اللغوي » عن كثير من تفريعات هذه العلوم البلاغية التي تعقدت ، وظلت تتفرع وتنمو حتى تحولت إلى غابة من التقسيمات الدقيقة العسيرة الفهم .

ولكن هل يغني هذا المصطلح وحده عن هذه العلوم ؟

والجواب عن هذا السؤال يقتضي أن نحددطبيعة منهج (الرؤية الفنية) وعلاقته بأركانه الثلاثة « التشكيل اللغوي » و« الإشعاع الفني » و« بناء القصيدة على طريقة اللوحة » .

ولا بد أولاً من إيضاح حول طبيعة المصطلح الأخير . فهو قد صك ليعبر عن طبيعة التجربة الشعرية عند المتنبي ، أي أنه مصطلح خاص – بحكم نشأته – في دراسة التجربة الشعرية . ولكنه يمكن أن يتحول إلى مصطلح عام ، إذا أخذنا جوهره ومفهومه العام ، وهو استخدام أسلوب الفن التشكيلي والفنون الأخرى في صياغة التجربة الأدبية وفهمها .

فإذا اقتنعنا بهذا الإيضاح تصبح العلاقة عضوية حميمة بين هذه المصطلحات الثلاثة التي تعتبر أركان منهج « الرؤية الفنية » .

« فالتشكيل اللغوي » و(البناء على طريقة اللوحة) جسيم هذا المنهج ، أما (الإشعاع الفني) فروحهُ .

أي أنه منهج متكامل يتناول التجربة الأدبية والفنية ، بطريقة فنية ، تحتفظ للتجربة بخصوصيتها وطبيعتها الجمالية بأسلوب علمي دقيق ، ولا يبعد في الوقت نفسه عن طبيعة الجمال . وهو من هذه الناحية يختلف عن بعض مباحث البلاغة العربية التي تتحول إلى أقيسة منطقية صارمة . أو نظرات عقلية باردة ، أو تفريعات جافة . وذلك بسبب طبيعة هذه العلوم التي لم تستطع أن تنفذ بصورة مباشرة إلى الوهج الفني الحار الذي يرقد في جوف التجربة الأدبية . واشتغالها بأمور شكلية وتفريعات جزئية . ويكفي لبيان هذا أن ننقل بعض فقرات لتكون مثالاً على هذه

التفريعات الجزئية من بعض كتب البلاغة . والمثال يدور حول تقسيمات التشبيه ، فهو ينقسم إلى عدة تقسيمات باعتبارات مختلفة . ننقل بعض ما جاء في التقسيم الثالث « ينقسم التشبيه باعتبار وجه الشبه أيضاً إلى ستة عشر قسماً ، وبيان ذلك أن وجه الشبه إما واحد أو مركب منزل منزلة الواحد أو متعدد . وكل من الأولين إما حسي أو عقلي ، والأخير إما حسي أو عقلي أو مختلف ، بعضه حسي وبعضه عقلي فصارت الأقسام سبعة ، وكل منها طرفاه حسيان أو عقليان ، أو المشبه حسي والمشبه به عقلي أو بالعكس فتصير ثمانية وعشرين . ولكن يجب كون طرفي الوجه الحسي سواء كان بتمامه حسياً أو ببعضه حسيين ، فيسقط اثنا عشر قسماً ويبقى ستة عشر »[1] .

وتأمل هذا المثال الذي آثرنا أن ننقله من كتاب حديث من كتب البلاغة ألف في مطلع هذا القرن ، وهو يعطي صورة لطبيعة علوم البلاغة وتفريعاتها وتقسيماتها . ومن أجل هذا كانت الحاجة ماسة إلى بلاغة عصرية تختلف كل الاختلاف عن البلاغة القديمة وإن استوت بمناهجها ونظرات أصحابها وتصوراتهم وطرائق تحليلهم للنص .

ولست أقصد بطبيعة الحال هذه الكتب التي تلجأ إلى كتب البلاغة القديمة الصفراء فتعيد صياغتها وترتيبها وتضع لها التطبيقات والعناوين والفهارس وتعيد طبعها على ورق أبيض مصقول جميل ... فهذه الكتب لا تخرج عن مجال الكتب القديمة ، وربما فضلت عليها بعض الكتب القديمة .

وإنما الذي أدعو إليه فهو شيء كمنهج الرؤية الفنية بأركانه الثلاثة ، منهج يتناول التجربة الأدبية ويحاول من خلال أدواته الفنية أن يكتشف معاني الجمال وروعة الفن في التجربة ، ينفذ إلى جوهر التراكيب اللغوية . وأساليب الجمال في العمل الفني ، دون اللجوء إلى تفريعات أو تقسيمات شكلية لا تخلم طبيعة التجربة الفنية .

لست أنكر بطبيعة الحال أن بعض كتب البلاغة القديمة قد كان لها دور كبير في إثراء التجربة الأدبية . ولكن الأساس النظري الذي بني عليه هذا العلم ، هو الذي وقف به على حافة الأمور الشكلية ، ولم يأخذ دور علم الجمال أو النقد

---

(١) عبد العزيز متولي الطبلاوي — فريد البيان لعلم البيان (المطبعة الحسينية سنة ١٩٠٩) .

الأدبي . وقد كان حرياً به أن ينمي هذين العلمين في اللغة العربية وأن يدفعهما دفعات قوية إلى الأمام ، لولا أنه ظل مشغولاً بهذا الأساس النظري وهو « مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال » والحال في نظرهم هو « مراعاة الاعتبار المناسب للمقام » .

ولهذا ظلت التجربة البلاغية في الأعم الأغلب مرتبطة بالمخاطب أي متلقي الكلام . أي أنها لا تهتم بالنص في حد ذاته ولا تهتم بمبدع النص ، ولكنها تضع في اعتبارها متلقي النص وأحواله النفسية من التصديق أو الإنكار . ليجيء الكلام مطابقاً لحالته تلك . وهذه المطابقة هي البلاغة .

وقد صبغت تلك الفكرة كل تعليلات هؤلاء البلغاء ، فهم لا يرون تعليلاً لصور البلاغة وأساليبها إلا لخدمة هذه المعاني ، ولهذا يقررون عندما يوازنون بين موضوعات من موضوعات البلاغة كالمجاز والحقيقة والكناية مثلاً بأن « المجاز أبلغ من الحقيقة وأن الاستعارة أبلغ من التصريح بالتشبيه ، وأن التمثيل على سبيل الاستعارة ، أبلغ من التمثيل لا على الاستعارة ، وأن الكناية أبلغ من الإفصاح بالذكر »[1] .

ولا تحسبن أنهم يقيمون هذا التفضيل على أساس جمالي أو زيادة في المعنى أو قيم تصويرية وتعبيرية تزيد النص وضوحاً وجمالاً وعذوبة ، بل لأن هذه الصور الجمالية تمنح النص تأكيداً لا يكون بغيرها . وتابع معي بقية النص :

« قال الشيخ عبد القاهر ليس ذلك لأن الواحد من هذه الأمور يفيد زيادة في المعنى نفسه لا يفيدها خلافه ، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثبات المعنى لا يفيده خلافه .

فليست فضيلة قولنا : رأيت أسداً ـ على قولنا ـ رأيت رجلاً هو الأسد سواء في الشجاعة ـ أن الأول أفاد زيادة في مساواته للأسد في الشجاعة لم يفدها الثاني ، بل هي أن الأول أفاد تأكيداً لإثبات – تلك المساواة لم يفدها الثاني . وليست فضيلة قولنا – كثير الرماد على قولنا – كثير القرى – أن الأول أفاد زيادة لقراه لم يفدها الثاني ، بل هي أن الأول أفاد تأكيداً ، لإثبات كثرة القرى له لم يفدها

---

(١) عبد المتعال الصعيدي – بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح (ج ٣ ص ١٩١) الطبعة الخامسة ١٩٧٣ .

الثاني . والسبب في ذلك أن الانتقال في الجميع من الملزوم إلى اللازم ، فيكون إثبات المعنى به كدعوى الشيء ببينة . ولا شك أن دعوى الشيء ببينة أبلغ في إثباته من دعواه بلا بينة »[1] ولا شك أن هذا الحجاج العقلي المحكم ، كان يستهوي هؤلاء الذين كانوا يعيشون فى مناخ ازدهرت فيه علوم المنطق والفلسفة والمحاورات الفقهية والكلامية ، فأثرت في كل المعارف الفكرية . ولكنها في الوقت نفسه جنت على التجربة الأدبية .

فعندما ننادي اليوم بأننا في حاجة إلى بلاغة عصرية ، فإننا نقتدي بهؤلاء القدماء ونصنع صنيعهم ، لا بمعنى أننا نحاكيهم ونقلدهم في نقل كلامهم . بل نسلك منهجهم في الوقوف أمام التجربة الأدبية وقفة المتأمل المتذوق كما كانوا يفعلون ، ولكن من خلال ثقافتنا المتطورة التي تمثلت كل التيارات والثقافات القديمة والمعاصرة وحولتها إلى دماء ثقافية تسري في أبداننا وتسدد خطانا ، وتدعم مناهجنا .

ولهذا أستطيع أن أزعم أن منهج « الرؤية الفنية » لون من البلاغة العصرية . يرتبط أعمق ارتباط بالبلاغة العربية القديمة ، لأنه لولا هذه النظرات البلاغية القديمة لما استطعت أن أصل إلى هذه النظرات البلاغية الجديدة.

---

(١) السابق ص ١٩٢ .

المقالة الخامسة عشرة

خاتمة المتنبي

بهذا الفصل سأحاول أن أختم هذا الحديث الذي أدرته حول أبي الطيب المتنبي ، وحاولت من خلال « منهج الرؤية الفنية » أن ألج إلى عالمه الشعري متذوقاً دارساً .

وعلى امتداد عامين عشتهما في هذا العالم الشعري الجياش ، تمكنت من أن أقول شيئاً حول هذا العالم الشعري . شيئاً مختلفاً ، ولو بعض الشيء ، حول هذا العالم الفني ، الذي كتبت حوله مئات الكتب والدراسات . وآلاف الفصول والمقالات ، في القديم وفي الحديث .

ويمكن أن أفصح في هذه الخاتمة عن هدفي من اختيار المتنبي بالذات ، لأدير حوله هذه الفصول ، ولأمارس من خلال شعره تجربة منهجي الجديد . الذي سميته منهج (الرؤية الفنية) ، على الرغم من أنه الشاعر العربي الجهير الذي حظي بالعناية والرعاية والدرس المفصل من كل الأجيال ، وعلى امتداد التاريخ الأدبي ، القديم والحديث .

● أحببت أن أقول : إن الشعر العربي القديم مهما قيل فيه ، ومهما كتب عنه ، فسيظل قادراً على إلهام الدارسين والباحثين الجدد ، قادراً على أن يَبُوحَ لهم ببعض أسراره ، التي لم يبح بها لأحد .

● وأحببت أن أقول : إن التجربة الفنية كَوْنٌ مركب معقد ، كثير الجوانب ، غزير الإيحاء ، يستطيع الباحث المتذوق أن ينفذ إلى زاوية من زواياها لا يراها غيره .

( ) الثقافة مارس سنة ١٩٧٩ .

● وأردت أن أبين ، أن على كل جيل من الدارسين أن يعاود تذوق الشعر العربي القديم من خلال منهج جمالي جديد ، حتى لا تتوقف الدراسات الأدبية عند بعض المصطلحات والقواعد ، يرددها الخلف عن السلف .

وبذلك نضمن نمو المناهج الأدبية ، وتطور الدراسات . ونغني الساحة الثقافية بنظرات جديدة ، ومصطلحات مختلفة عن المصطلحات القديمة .

وأعترف أنني استفدت كثيراً من شعر أبي الطيب رحمه الله . في صك كثير من المصطلحات ، وتأصيل منهجي الخاص في التحليل والتعليل والتذوق والكشف . وتحديد معنى منهج الرؤية الفنية ، بأركانه الثلاثة « التشكيل اللغوي » و« الإشعاع الفني » . « وبناء القصيدة على طريقة اللوحة » .

ولقد سعدت سعادة غامرة عندما رأيت بعض الدارسين يستخدمون في دراساتهم للشعر العربي ، بعض هذه المصطلحات التي أصلتها خلال هذين العامين ، بطريقة تلقائية ، وربما بدون أن يعوا أنهم يستخدمون مصطلحات غيرهم ، وطريقتهم في تذوق الشعر .

وهذا أكبر نجاح لمنهج من مناهج الدراسة الأدبية ، لأنه في هذه الحالة يكون ضرورة من ضرورات الدراسات الأدبية . وشيئاً أصيلاً مركوزاً في ضمير الباحثين ، ولم يكن لي من فضل إلا اكتشافه وتحديده ، وتطبيقه على شعر أبي الطيب .

وأعتقد أن السبب في كل ما توصلت إليه من نتائج كان بفضل تركيزي الشديد على الدراسة الفنية للشعر ، دون اللجوء إلى خلفيات وظروف بعيدة عن الفن .

وأعترف أن هناك مناهج كثيرة للدراسة الأدبية تهتم بالنص الأدبي وتنظر إليه بعيداً عن الخلفيات التاريخية والسياسية والظروف النفسية ، والمؤثرات الاجتماعية والاقتصادية بل إن مدرسة النقد الأمريكية الجديدة ، أوغلت في هذا الاتجاه . وأعترف أنني أفدت من هذه المدارس النقدية كثيراً ، وبخاصة فكرة أن أدخل إلى النص الأدبي دون أفكار سابقة ، وأن أحاكمه من خلال مقاييسه الجمالية وقيمه التصويرية والتعبيرية .

ولكن هذه المدارس النقدية تقصر النقد على هذه العملية الجمالية دون أن تستفيد من روافد أخرى يمكن أن تثري النقد الأدبي .

ولعل هذا التزمت الصارم في الاقتصار على النظر في النص الأدبي كعالم لغوي له قوانينه الخاصة ، كان بمثابة رد الفعل للمدارس الاجتماعية والتاريخية

النفسية ، التي حولت النقد الأدبي إلى لون من ألوان التاريخ الأدبي أو الاجتماعي أو علم النفس .

ولا شك أن مدرسة النقد الجديدة ، محقة في أن هذه المدارس النقدية أفسدت النقد الأدبي ، وحولت الناقد إلى مؤرخ أو عالم في الاجتماع أو في علم النفس ، أو شرطي يبحث عن ظروف مبدع العمل الأدبي ، ويفتش عن أسرته وعيوبه وسلوكه في الحياة ، ثم يدخل بعد ذلك إلى العمل الأدبي ، ليرى هل يطابق العمل الأدبي هذه الظروف أو هل هو صدى لظروف السياسة وصراع الطبقات وتقلبات الحياة أم لا ؟ .

ولكن الذي لا شك فيه أيضاً أن هذه المدرسة النقدية الجديدة وأتباعها من النقاد في كل بقاع الأرض قد غالوا في رد الفعل ، فحرموا على الناقد من أن يستفيد من أي شيء خارج النص . وهذا الإسراف حرمهم في كثير من الأحايين من مناجم غنية خارج النص الأدبي كانت كفيلة بأن تسدد خطوات الناقد وتشحذ فكره وترهف ذوقه . ولذلك تحول النقد – في بعض الأحيان – عند هذه المدرسة إلى عملية شكلية .

ولكني من خلال (منهج الرؤية الفنية) اكتشفت أن العملية النقدية ، عملية إبداعية ، وناقد العمل الأدبي ، مثل مبدع العمل الأدبي تماماً بتمام . إنه مبدع مثله ، ولكن إبداعه يعتمد على الأعمال الأدبية والفنية . وكما يتأثر مبدع العمل الفني بكل ما يحيط به من تيارات وثقافات وظروف ، تشكل ذوقه وعقله وتؤثر على قلبه وعواطفه ؛ يتأثر كذلك مبدع العمل النقدي . ولذلك رأيت أنه لا بأس في بعض الأحيان من أن أخرج من داخل النص لأحيط بالظروف التي حوله كلها ، وأعرف أحوال مبدع النص وظروف نفسه لأسترشد بها في معرفة النص الأدبي ، لا لأخضع النص لها . لأن النص ليس انعكاساً مباشراً لظروف مبدعه ، أو ظروف البيئة ، أو تقلبات السياسة والاقتصاد وصراع الطبقات . وأحياناً تأخذ تأثرات مبدع النص بما يحيط به من ظروف ، مسارب مختلفة قد تناقض الظروف التي أثرت عليه ، أو تحور فيها ، أو تضيف إليها .

ولهذا فمعرفة الناقد بكل هذه الظروف تفيد له كل الفائدة ، لأنه سيعرف كيف حور مبدع النص في تجربته أو كيف أخفاها ، أو كيف أضاف إليها ، المهم أن تتحول الظروف التي حول النص إلى أضواء كشافة يسير على هديها الناقد

وهو يطبق منهجه الفني الذي ينظر إلى النص باعتباره نصاً فنياً له قوانينه الجمالية وقيمه التصويرية والتعبيرية .

والناقد الذي يفعل هذا يملك المنهج الفني والضوء الكاشف المتمثل في معرفة ما حول النص من ظروف سياسية واجتماعية وتاريخية واقتصادية ونفسية .

وأعتقد بعد هذا الإيضاح أن (منهج الرؤية الفنية) يختلف عن المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية ، لأنه مثل المدرسة الجمالية يدخل إلى النص مطرحاً خلفه كل أفكار سابقة ، ولا يحاكم النص الأدبي إلا من خلال قوانينه الجمالية الخاصة . ولكنه أيضاً يختلف مع المدرسة الجمالية والتأثرية ومدرسة النقد الجديد ، في أنه لا يقتصر على النص بل يعرف ما حوله ويتعرف على ظروف مبدعه ، لتكون ضوءاً كاشفاً ، يسدد خطى الناقد ولا يكون قيداً على تذوقه الفني والجمالي .

ومعذرة لهذا التكرار الذي أراني مضطراً إليه ، لأنني أهدف إلى تأصيل منهج جديد ، ولا بد من وضع ضوابطه الصارمة الدقيقة ، التي تحدده ، وتعرف به ، وتميزه عن غيره ، حتى لا يختلط الأمر بعد ذلك على بعض الدارسين الذين كتبوا في بعض المجلات بقوله إنني أتبع منهج فلان أو مدرسة علان .

ولعل الفضل يعود إلى شعر المتنبي الذي أتاح لي أن أتبين تلك الفروق الدقيقة وأتوصل إلى اكتشاف تلك المناطق الغنية التي أعتقد أنها شيء من طبيعة الدرس الأدبي .

وقد تساءل بعض الزملاء الدارسين . هل تنوي أن تطبق هذا المنهج على شعر بعض الشعراء الآخرين ؟ !

والحق أنني أعددت أمامي شعر (البحتري) كله . وشعر (مهيار الديلمي) وشعر (عمرو بن قميئة) وبعض شعر (الأحوص الأنصاري) ، وكنت أنوي أن أواصل تطبيق هذا المنهج على هؤلاء الشعراء على التوالي .

ولكنني رأيت أخيراً التوقف بعض الوقت ، حتى أرى صدى تطبيق هذا المنهج على شعر المتنبي ، ولأنصرف إلى مباحث أخرى ، دون الوقوع في أسر شاعر واحد يفدح كاهلي ويهبط مشاعري .

يبقى أن أعتذر عن عدم تناول الركن الثالث من أركان منهج الرؤية الفنية ، وهو « بناء القصيدة على طريقة اللوحة » في فصل مستقل . لأنني رأيت أن أكتفي بما جاء حول هذا الركن في غضون هذه الفصول من تأصيل نظري لأن هذا الركن

محتاج إلى دراسة مفصلة مستقلة ، نوازن خلالها بين طريقة التعبير السمعي المتمثلة في فن القول ، وطريقة التعبير البصري المتمثلة في التصوير والنحت والتشكيل الفني . وندرس العلاقة بين الألوان والحروف ، وكيف يفجر الشاعر إحساسات لونية من خلال أصوات خاصة . وحروف معينة . وهي مباحث هامة تحتاج إلى تفرغ كامل.

ويكفي أن نعرف أن الشاعر بفطرته يستخدم في بناء قصيدته وتشكيلها الأسلوب الذي يستخدمه الفنان في رسم لوحته أو تشكيل تمثاله . أو تشكيل صورته الفنية . من مراعاةٍ للنِسَب واستغلال للمساحات والفراغ والأضواء والظلال . واستخدام التركيب ، وغيرها من العمليات الفنية .

وإذا كان الرسام أو المصور أو النحات يستخدم الألوان والأحجار في جَبْل لوحته أو تمثاله ، فإن الشاعر يستخدم الكلمات ، ويفجر من خلالها الألوان ، ويحول الكلمات إلى مساحات ذات ملمس خاص وسحر مرهف رائع .

وقد طبقت هذه الفكرة على بعض قصائد أبي الطيب . وهي صالحة لأن تطبق على شعر غيره من الشعراء .

ووداعاً لأبي الطيب المتنبي وعالمه الشعري الخالد الذي سيظل يلهم الدارسين عبر الأزمان والأجيال .

القسم الثاني

دراسات حول المتنبّي

المقالة السادسة عشرة

المتنبي بين محمود شاكر وطه حسين(*)

دخلت عالم المتنبي من خلال منهج « الرؤية الفنية » . وكان هدفي الأول ، أن أعيد النقاء الفني لهذا العالم المفترى عليه، والذي حاولَتْ أن تفسده نوازع المنافسة والحسد . وأهواء السياسة والاجتماع ، ورغاب النفس الإنسانية الطامحة ، فاطّرحت كل ما هو خارج النص ورحت أتذوق ـ بصورة فنية ـ العمل الفني ، بعيداً عن كل المؤثرات الخارجية . بمعنى أنني لم أحاكم النصوص الشعرية على ضوء معرفتي بهذه العناصر الخارجة عن عالم المتنبي الفني .

ولكن بعد أن عشت فترة طويلة في هذا العالم الفني المحتدم ، وجدتني أشتبك مباشرة مع كثير من قضايا الفكر والسياسة والاجتماع . والتقي بعناصر كثيرة من الطموح والحزن والتمرد ، والإقبال والتردد والهروب من النفس . ذلك أن جزئيات التجربة الفنية لأبي الطيب كانت – في معظمها – تتكون من هذه القضايا وتلك العناصر ، ولكنه حولها إلى كون فني فسيح الأرجاء ، ممتد الأبهاء . وهنا أحسست أنه لا بأس من أن أتحدث عن هذه الأمور في إطار الرؤية الفنية ، ما دمت قد توصلت إليها من خلال عالمه الفني .

وأعتقد أن عملية التذوق الفنية التي قمت بها لِلّوحات الثلاث – أو القصائد الثلاث التي اخترتها لتكون تمهيداً لعالمه الفني – تكفي لتوضيح منهج « الرؤية الفنية » الذي اصطنعته لارتياد عالم المتنبي الفني ، ولقد أمدتني هذه العملية الجمالية بزاد وفير من الرؤى الفنية والمصطلحات الجمالية الجديدة مثل : بناء القصيدة على طريقة اللوحة . والتشكيل الفني بالكلمات والإشعاع الفني . وغيرها من المصطلحات التي سأحرص على استخدامها في كل فصول هذه الدراسة .

(*) نشرت في العدد ٥٢ يناير سنة ١٩٧٥ من مجلة الثقافة

وسأبدأ بدراسة مفصلة تدور حول ملامح عالمه الفني وتتمثل في أسوار عالمه الفني الأربعة : « الطموح » و« الحزن » و« التمرد » و« الهروب من النفس » . وسأحاول أن أمزج هذه الأسوار بالقضايا والنوازع التي عرفتها من داخل عالمه الفني . وبذلك يكون منهج « الرؤية الفنية » قد أدى مهمته على خير وجه . لأنه سيصلنا من خلال التذوق الفني بكل ما يمور في عالم المتنبي من رؤى فكرية وقومية وسياسية واجتماعية ومن أشواق روحية ونزوع نفسي غلاب . ونكون قد جمعنا من خلال هذا المنهج بين ما يتردد في مجال الدراسات الأدبية ، من تقسيمها إلى دراسات اجتماعية ودراسات فنية في إطار واحد اسمه منهج « الرؤية الفنية » يبدأ من داخل النص فنياً وجمالياً ويلمح كل مكونات هذا النص وما يمور فيه من قضايا السياسة والاقتصاد والمجتمع . وبذلك قد نحل تلك الثنائية المتصارعة في مجال النقد الأدبي .

ولكن قبل ذلك أرى من حق القارئ أن أشركه معي في تلك المتعة الفكرية والروحية التي أعيش فيها الآن . وهي على أية حال لا تبعد عن موضوعي لأنها تدور « في عالم المتنبي » وإن بعدت عن منهج « الرؤية الفنية » .

فقد أصدر أستاذنا المفكر الفنان المحقق العلامة « محمود محمد شاكر » كتاباً كبيراً من سفرين عظمين في ٨٤٠ صفحة من القطع الكبير بعنوان (المتنبي) . وأنا أعلم أن الأستاذ شاكر كتب منذ أكثر من أربعين عاماً بحثاً مبتكراً جريئاً عن أبي الطيب ، ونشره في عدد مستقل من مجلة المقتطف في (يناير سنة ١٩٣٦) . وكان من عادة المجلة أن تصدر ملحقاً لها في كل عام يكون بمثابة كتاب مستقل . وكان كتاب الأستاذ شاكر هو كتاب المقتطف في عام ١٩٣٦ .

وتبين لي أنني لم أقرأ الكتاب كاملاً ، وإن كنت توهمت ذلك ، لأنني قرأت في مجلدات مجلة الرسالة التي أحتفظ بها ، المناقشات التي دارت حول هذا الكتاب . وكان الكتاب قد أثار عند صدوره عواصف من الجدل الفكري تشعبت في مجالات متعددة . ولهذا رأى أستاذنا الكبير أن يضم إليه المقالات التي ثارت حوله ، واهتم بصفة خاصة بما ثار بينه وبين أستاذنا الدكتور طه حسين يرحمه الله .

والحق أن صدور هذا الكتاب أسعدني كثيراً ، وأشعرني بغبطة فكرية ، وجذل روحي .

ورأيتني ، أقطع الحديث الموصول عن (عالم المتنبي : رؤية فنية) لأكتب عن هذا العمل الجليل ، وأتحدث إلى أبناء هذا الجيل عن الأستاذ محمود محمد

شاكر ، وكان في الثلاثينات والأربعينات ، ملء السمع والبصر ، شاعراً عميق التجربة الشعرية ، وأديباً مفكراً ، وفارساً من أشجع الفرسان ذياداً عن القيم العربية والإسلامية . وإذا كانت الظروف والأحداث وتقلبات الأيام ، قد زحزحته عن ألق الأضواء ، وصخب الشهرة ، فإنها لم تستطع أن تطمس فيه وجدان الأديب أو روح الشاعر ، أو تقصف من يده قلم المحقق الباحث ، فعكف على تحقيق تراثنا العربي في مختلف مجالاته ، وأخلص لهذا العمل إخلاصاً عميقاً ، وعكف عليه عكوفاً طويلاً . واعتزل – من أجله – الناس وعاش في بيته – وبين كتبه – يعمل بهمة لا تعرف الفتور . حتى قدم للمكتبة العربية مجموعة كبيرة من كتب التراث العربي والإسلامي محققة تحقيقاً علمياً دقيقاً ، ومطبوعة طبعاً أنيقاً سليماً ، يحبب الأجيال الجديدة في قراءة تراثنا ، وييسر لهم قراءته والوقوف على ما فيه من أفكار وقضايا بطريقة عصرية جديدة . وكأنه – من خلال هذا العمل المخلص الجاد – يرضي أشواقه الفكرية والروحية ، ويحقق طموحه الانساني ويشبع جوع الأديب القابع بين حناياه ، والمفكر المأسور في أعماقه . وقد كونت هذه المكتبة الشاكرية التي أصدرها الأستاذ محمود شاكر ، مدرسة يدين تلاميذها له بالفضل ويحيطونه بالحب والولاء ، ويزورونه في بيته – بصورة منتظمة – وينهلون من علمه وفضله .

وأحب في بداية تناولي لهذين المجلدين الكبيرين اللذين أصدرهما الأستاذ شاكر عن المتنبي ، أن أقرر أنه ظلمهما ظلماً كبيراً ، لأنه كتب في مقدمة السفر الأول ، تعريفاً موجزاً بالكتاب يقول فيه « هذا كتاب المتنبي الذي كتبته في سنة ١٩٣٦ ، وخرج يومئذ في عدد كامل من مجلة المقتطف ، أنشره اليوم على هيئته التي كان عليها يوم صدر ، وجمعت إليه ما كنت كتبته في صحيفة البلاغ في سنة ١٩٣٧ في قضية المتنبي بعنوان بيني وبين طه ، وضممت إليه ثلاث تراجم للمتنبي ، كتبها ابن العديم ، وابن عساكر والمقريزي ، من كتب لم تزل مخطوطة لم تنشر ، وكتبت له مقدمة فيها (قصة هذا الكتاب) كما كانت ، بارئاً إلى الله من كل حول وقوة » .

وهذه السطور توهم القارئ أن هذين السفرين اللذين يبلغان ٨٤٠ صفحة هما كتاب واحد عن المتنبي ، أو مجرد طبعة جديدة من كتاب قديم للأستاذ شاكر عن أبي الطيب ، أضاف إليها بعض المناقشات التي أثارها الكتاب عند صدور طبعته

الأولى ، مع مقدمة للطبعة الثانية . وبعض تراجم للمتنبي . وهذا ظلم كبير يتجاوز كل الحدود .

والحق أن الذي قدمه أستاذنا محمود محمدشاكر للمكتبة العربية في نهاية العام الماضي ، ليس كتاباً واحداً ، وإنما أربعة كتب .

في السفر الأول كتابان . وفي السفر الثاني كتابان .

الكتاب الأول يمكن أن أسميه « تجربتي في الأدب والحياة » . ويقع في ١٦٥ صفحة من القطع الكبير ، وهي المقدمة التي في بداية السفر الأول والتي سماها أستاذنا الجليل « قصة هذا الكتاب » .

أما الكتاب الثاني ، فهو « المتنبي » وهو الكتاب القديم ويقع في هذه الطبعة الجديدة في ٣١١ صفحة بما فيها فهارس لشعر أبي الطيب . وفهارس الأعلام والأماكن .

ويضم السفر الثاني : الكتاب الثالث ويمكن أن أطلق عليه « معاركي الأدبية » ويقع في ٢٤٦ صفحة أما الكتاب الرابع فيبدأ من صفحة ٢٤٧ من السفر الثاني حتى صفحة ٣٦٥ ، أي يقع في ١١٨ صفحة . ويمكن أن نطلق عليه « ثلاث تراجم لأبي الطيب » .

ولا شك أن هذه الكتب الأربعة تعطينا زاداً ثقافياً وفكرياً وفنياً ، وتمنحنا تراجم محققة محررة ، تدعم وجهة نظر الأستاذ محمود شاكر في « علوية أبي الطيب » وفي مسائل أخرى افترضها في كتابه القديم عن المتنبي ولكن كل هذا ليس جديداً عليه ، فما أعظم ما قدم قبل ذلك لحياتنا الثقافية من إبداع شعري وكتب مؤلفة وأخرى محققة .

ولكن الجديد الذي لفت نظري واستفز فكري وحرك وجداني . فهو هذا الكتاب الذي سميته « تجربتي في الأدب والحياة » . وسماه أستاذنا الكبير « قصة هذا الكتاب » يعني كتابه القديم عن المتنبي . والذي كتبه منذ اثنتين وأربعين سنة » .

وهذا الكتاب من أدق الوثائق الفكرية والنفسية في تاريخنا المعاصر . وهو يحمل بين سطوره تصوراً فكرياً متكاملاً لفساد حياتنا الثقافية في نصف قرن . ويقدم تحليلاً عميقاً لأسباب هذا الفساد والتحلل ، ويبين طبيعة القوى التي أسهمت في هذا الفساد : من الاستعمار والاستشراق في بداية الأمر ، ثم من تلاميذهما فيما

بعد . ويكاد يكون الأساس الفكري لمدرسة جديدة في حياتنا الثقافية تملك الإلهام والتأثير والقدرة على خلق تيار فكري جديد يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، ويمزج الماضي بالحاضر ويستخرج منهما مركباً جديداً ، فيه كل عراقة الماضي وعبقه وأريجه ، ونضارة الحاضر وجدته وتألقه وحيويته . وهو يذكرني بالكتب الهامة الحارة الحادة في تاريخنا الحديث ، من أمثال « الديوان » للعقاد والمازني . و« تحت راية القرآن » لأديب العربية الأكبر مصطفى صادق الرافعي رحمه الله ورضي عنه .

ومحمود شاكر تلميذ وفيّ للرافعي تأثر به وورد موارده ، وعب من المنابع التي استقى منها . فلا عجب أن يكون امتداداً ناضجاً ومتطوراً للرافعي في الحمية العربية والإسلامية ، وفي الدفاع عن حضارتنا التليدة وأسسها العريقة العميقة . والكتاب قبل هذا كله لون راق جذاب من أخصب ألوان الاعترافات والسيرة الذاتية يؤرخ الكاتب فيه لحياته منذ كان صبياً في الثالثة عشرة من عمره « مولعاً أشد الولع بالرياضيات .... شغوفاً بالشعر منهوماً بالأدب ، كلفاً بالتاريخ (ص ١١) » . وكيف كان يدرس في القسم العلمي في المدرسة الخديوية الثانوية . وكيف التحق بكلية الآداب والتقى فيها بالأساتذة الذين فجروا في نفسه الصراع الكامن تفجيراً . ويحدثنا كيف التحم بهؤلاء الأساتذة وتحداهم . إلى أن هجر كلية الآداب كارهاً لها قالياً لكل شيء ، ثائراً ثورة متجهمة عابسة أوشكت أن تخرجه من البلاد كلها . وكان هذا أول تحول في حياة الأستاذ شاكر . ثم حدثنا عن التحول الثاني في حياته ، بعد أن ألف كتابه عن المتنبي . واصطدم بطه حسين وعبد الوهاب عزام . واعتكف بعدها طويلاً وأغرق نفسه في تراثنا العربي ، يذوقه بقلبه وعقله ويحققه ويخرجه للناس .

هذه السيرة الفكرية التي عرضها الأستاذ شاكر لحياته لم تقتصر على حياته الخاصة بل شملت تحليلاً عميقاً للأسس الثقافية التي كانت تصبغ حياتنا الثقافية كلها . ويحدثنا الأستاذ شاكر أنه تبين له من خلال حياته وخبرته « أننا نعيش في عالم منقسم انقساماً سافراً ، عالم القوة والغنى ، وعالم الضعف والفقر . أو عالم الغزاة الناهبين ، وعالم المستضعفين المنهوبين » . (السفر الأول ص ٢٧) ويحدثنا أن عالم الغزاة هذا كان يريد أن يحدث تحولاً اجتماعياً وثقافياً وسياسياً في هذا العالم المتخلف الراكد . ونجح في ذلك بعد تمهيد طويل متعدد الجوانب ، تمثل في المبعوثين الذين عادوا من أوروبا ليكونوا قادة هذا التحول الرفيق العميق . وأسسوا

قاعدة ثابتة لانطلاق التحول إلى غايته .

ونشأت أجيال متعاقبة من تلاميذ المدارس في البلاد ، يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذا التحول عن طريق تفريغهم تفريغاً كاملاً من ماضيهم كله ، مع هتك أكثر للعلائق التي تربطهم بهذا الماضي اجتماعياً وثقافياً ولغوياً «ومع ملء هذا الفراغ بعلوم الغزاة وآدابهم وفنونهم وتاريخهم . وتغليب هذه الثقافة الغازية على النفوس والعقول التي أفرغت من ماضيها وتراثها تفريغاً كاملاً» ويحدثنا الأستاذ شاكر : أن الحركة الأدبية في ظل هذا كله انتعشت « انتعاشاً غير واضح المعالم ولكنه يقوم على أصل واحد في جوهره ، هو ملء الفراغ بما يناسب آداباً وفنوناً غازية كانت قد ملأت بعض هذا الفراغ » وأحدثت في النفوس تطلعاً إلى المزيد من هذا الزاد ، فاقتبست المسرح والقصة . وسطت على نتاج الفكر الأوروبي في الأدب والفلسفة والاجتماع والسياسة ونسبته إلى نفسها . « وبالثرثرة واللجاجة في الصحف والمجلات صارت هذه الظاهرة مألوفة لا غبار عليها ، وزادها رسوخاً إثارة قضية كثيرة الضجيج ، محفوفة بألفاظ مبهمة مغرية تقبلها النفوس بلا ممانعة . وهي قضية (القديم والجديد) (والتجديد وثقافة العصر) .

والنظر في حقيقة هذه القضية يفضي إلى شيئين ظاهرين : ميل ظاهر إلى رفض القديم والاستهانة به ، دون أن يكون صاحبه متميزاً في نفسه تميزاً صحيحاً ، بأنه جدد تجديداً نابعاً من نفسه ، وصادراً عن ثقافة متكاملة متماسكة ، بل كل ما يميزه أن الله قد يسر له الاطلاع على آداب وفنون وأفكار تعب أصحابها في الوصول إليها من خلال ثقافتهم المتماسكة . وكفى الله المؤمنين القتال ! ! » .

هذا جانب من صورة الحركة الأدبية والثقافية كما رسمها الأستاذ محمود محمد شاكر في العهد الذي نشأ فيه . ويرى (أن أكثرها باق إلى يومنا هذا ومقبول أيضاً بلا استبشاع له) .

وهناك الجانب الآخر من الصورة حدده بقوله : «كان هناك جانب راكد مختنق لم يفرغ هذا التفريغ . ولكن ضرب عليه حصار مفزع وبيل مهين . هذا الجانب هو الوارث للماضي المتكامل المتماسك . ولكنه كان يزداد على مر الأيام تخلخلاً وتفككاً وحيرة وانطواءً ، يمثل هذا الجانب جمهور المنتسبين إلى الأزهر ودار العلوم وأشباههما . كان أكبرهم هذا الجانب ، في هذا اليم المتلاطم من حوله ، هو محاولة المحافظة على الماضي محافظة ما ، ولكن قبضته كانت تسترخي

شيئاً فشيئاً تحت الحصار ، وتحت القذائف المدمرة التي يرمى بها والتي تزلزل نفوس أبنائه من قواعدها . وكان مطلوباً طلباً صحيحاً حثيثاً أن تفتح أبواب هذا الحصن العتيق المنيع ، لتدخل عليه نفس العوامل التي أدت إلى تفريغ تلاميذ المدارس من ماضيها . وإلى تهتك علائق ثقافته وعلومه ، وإلى ربطه بالحركة الأدبية الغازية المتصاعدة تحت ألوية (الجديد) و(التجديد) و(ثقافة العصر) وسائر الألفاظ المبهمة المغرية » .

ويرى الكاتب الكبير أنهم قد توسلوا إلى ذلك بحيل مختلفة . فسلطوا عليهم مؤلفات المستشرقين . ثم اهتموا بعد ذلك بخلق رجال كثيرين من مصر والشام وغيرهما ، يؤدون هذا الدور لإفساد رجال هذه القلاع الحصينة بثقافتها وتراثها . ولينشروا بينهم هذه الأفكار على نطاق واسع ، ويحدثنا الأستاذ شاكر أن جرجي زيدان جاء إلى مصر مع رجال آخرين لا يربطهم في أنفسهم بهذا الماضي إلا اللسان العربي وحده ، أما ضمائرهم فمرتبطة بشيء آخر . فأصدر مجلة الهلال « وألف كتباً وقصصاً كثيرة منها « تاريخ التمدن الإسلامي » و« تاريخ العرب قبل الإسلام » و« تاريخ آداب اللغة العربية » فكانت كلها سطواً مجرداً على آراء المستشرقين ، ومناهجهم في النظر ، مبثوثاً في ثنايا كل ما كتب . وكذلك تيسر لكل من لا يعرف غير العربية لساناً ، أن يجد على مد يده شيئاً جديداً يقال عن ماضيه ، وبمناهج لم يألفها أيضاً » .

ويرى الباحث أن هذه الأفكار لم تؤثر تأثيراً عميقاً في جمهور المحافظين الذين لا يعرفون غير العربية ، وإن كان لها تأثير آخر في جمهور المفرغين من ماضيهم . وقد فتحت الباب أمام السطو المباشر وجعلته أمراً مألوفاً لا غبار عليه . وقربت إلى الأذهان سبيل الاقتناع بأنه ضرب من التجديد . وصار أمر التجديد والجديد كما يقول الأستاذ شاكر « أن يعمد المجدد إلى اقتباس آراء وأفكار قد تولى صياغتها من هو لصيق دخيل عليها وعلى لسانها ، لم ينشأ فيه وإنما تعلمه على كبر ، فهو لا يعلم منه إلا أقل القليل ، ومن هو ثابت في لسان آخر بآدابه وعلومه وفنونه وعقائده ، ومن هو محروم بطبيعته من القدرة على تذوق آدابها تذوقاً شاملاً ، ومن هو مسلوب كل إحساس بتاريخها كله ، فضلاً عما يكنه في سريرته من العداوة المتوارثة والبغضاء المتأججة » .

ويؤكد الأستاذ شاكر – بعد أن رسم هذه الصورة بكل ملامحها – أن التجديد

لا يكون من خلال هذا الغزو الثقافي بل لا بد « أن ينشأ نشأة طبيعية من داخل ثقافة متكاملة متماسكة حية في أنفس أهلها ، ثم لا يأتي التجديد إلا من متمكن النشأة في ثقافته . متمكن في لسانه ولغته ، متذوق لما هو ناشئ فيه من آداب وفنون وتاريخ ، مغروس تاريخه في تاريخها وفي عقائدها ، في زمان قوتها وضعفها ، ومع المتحدر إليه من خيرها وشرها ، محساً بذلك كله إحساساً خالياً من الشوائب . ثم لا يكون التجديد تجديداً إلا من حوار ذكي بين التفاصيل الكثيرة المتشابكة المعقدة التي تنطوي عليها هذه الثقافة ، وبين رؤية جديدة نافذة ، حين يلوح للمجدد طريق آخر يمكن سلوكه ، من خلاله يستطيع أن يقطع تشابكاً من ناحية ، ليصله من ناحية أخرى وصلاً يجعله أكثر استقامة ووضوحاً ، وأن يحل عقدة من طرف ليربطها من طرف آخر ربطاً يزيدها قوة ومتانة وسلاسة »[1] وبذلك يكون التجديد – كما يقول الأستاذ شاكر : « حركة دائبة في داخل ثقافة متكاملة ، يتولاها الذين يتحركون في داخلها كاملة ، حركة دائبة ، عمادها الخبرة والتذوق ، والإحساس المرهف بالخطر عند الإقدام على القطع والوصل ، وعند التهجم على الحل والربط »[2] .

* * *

ذلك هو الإطار العام للتصور الكامل الذي طرحه الأستاذ محمود شاكر للحياة الثقافية في بلادنا في الثلث الأول من القرن العشرين ، والتي بنينا على أساسها تطورنا الثقافي والحضاري ، ولا نزال نبني على هذا الأساس حتى الآن . وهو بهذه الصيحة المدوية العميقة الحادة التي بثها في مطلع سفره الأول عن « المتنبي » يوشك أن يزلزل أساس هذا الصرح الشامخ الذي شدناه طوال قرن من الزمان ، وحسبناه صرحاً حضارياً أصيلاً ، فإذا بالأستاذ شاكر ، يصيح فينا بأعلى صوته : إن هذا الصرح الشامخ بنيتموه على غير أساس . وينطلق في ثورة عابسة متجهمة ليحطم بمعوله العاتي الضراوة ، أساس هذا الصرح .

وأعترف أن الأستاذ شاكر زلزل أعماقي ، ورج كياني ، واستفز عقلي ووجداني وحطم كثيراً من المسلمات في تفكيري ، وأوشك أن يقتلع تصوري العام

(١ –٢) محمود محمد شاكر – المتنبي (السفر الأول ص ٣٥) وقد استقينا كل النصوص الموجودة في هذه المقال من مقدمة السفر الأول التي سماها المؤلف قصة هذا الكتاب .

للفكر والثقافة ، ويحل محله تصوره الحاد الحار ، لولا خلافي معه في بعض التفصيلات وفي بعض أجزاء الصورة . وحول بعض الأشخاص الذين حاول أن يجهز عليهم وعلى تاريخهم في نفسي . وهم في واقع الأمر من رواد ثقافتنا . وهذه قضية أخرى سأعود إليها بالتفصيل فيما بعد .

* * *

ولكني وقفت هذه الوقفة بالتفصيل عند آراء الأستاذ شاكر لأنها ترتبت على موقفه من أستاذه طه حسين في الجامعة . وموقفه منه حول أبي الطيب المتنبي . ومن العجيب أن طه حسين كان السبب في التحولين الخطيرين اللذين أصابا حياة الأستاذ شاكر وأثرا تأثيراً عميقاً في رحلته الأدبية والفكرية . ولكن التحول الأخطر والأكبر كان بسبب المتنبي ودراسة طه حسين حوله . فقد رأى الأستاذ شاكر أن طه حسين في كتابه الذي أصدره بعد كتابه بعنوان (مع المتنبي) سنطا سطواً صريحاً على كتابه . فكتب في ١٣ فبراير سنة ١٩٣٧ المقالة الأولى في سلسلة المقالات التي كتبها ونشرها تباعاً في البلاغ بعنوان « بيني وبين طه » .

وكان قد حدد طريقه تحديداً كاملاً فواجه طه حسين كما يقول – بثلاث حقائق . الحقيقة الأولى أنه في أكثر أعماله يسطو على أعمال الناس سطواً مكشوفاً : أحياناً ، أو سطواً متلفعاً بالتذاكي والعجب أحياناً أخرى . والحقيقة الثانية أنه لا بصر له بالشعر ، ولا يحسن تذوقه على الوجه الذي يتيح للكاتب أن يستخرج دفائنه وبواطنه دون أن يقع في التدليس والتلفيق . والحقيقة الثالثة أن منطقه في كلامه كله مختل وأنه يستره بالتكرار»[1] وكان ملخص مقالات البلاغ أن كتاب الدكتور طه حسين (مع المتنبي) تقليد لكتابه . ويقول الأستاذ شاكر « ونحن هنا لا نفخر بأننا أول من كتب تاريخ المتنبي على هذا الوضع الذي تراه في كتابنا ، ولكننا نقرر ذلك إقراراً للحق ، وبياناً للذي فعله معنا الدكتور طه حسين ، حين أخذ آراءنا فأفسدها ، ووضعها في غير موضعها ، واستعملها بغير حقها ، وأخرج كتابه على غرار كتابنا غير متهيب ولا متورع من مذمة ، أو إثم . وأغراه بذلك ما يعلم من عظيم شهرته وبعيد صيته ، وما يعلم مما نحن فيه من الخفاء والصمت وقلة الاكتراث بالدعاية الملفقة لأنفسنا » .

(١) المتنبي (السفر الثاني ١٨١) .

أما الموقف الأول فكان أخف في المواجهة من هذا الموقف فقد كان الأستاذ شاكر من تلاميذ أستاذنا المرحوم الدكتور طه حسين في كلية الآداب وكان يستمع إلى محاضراته عن الشعر الجاهلي ، غاضباً ثائراً عليها . وكان يتحدث بذلك همساً مع زملائه ومع زميل له في قسم الفلسفة هو « محمود محمد الخضيري » وفاجأه الخضيري يوماً بحديث خطير فحواه أن تطبيق الدكتور لمنهج ديكارت على الشعر ليس من منهج ديكارت في شيء . وأن محاضراته ليست إلا سطواً مجرداً على مقالة مرجليوث عن الشعر الجاهلي . وفي اليوم التالي ذهب محمود شاكر وقد اعتزم أمراً . وهو يحدثنا عن هذا الأمر بقوله : « جاءت اللحظة الفاصلة في حياتي . فبعد المحاضرة طلبت من الدكتور طه أن يأذن لي في الحديث ، فأذن لي مبتهجاً ، أو هكذا ظننت ، وبدأت حديثي عن هذا الأسلوب الذي سماه منهجاً وعن تطبيقه لهذا المنهج في محاضراته وعن هذا الشك الذي اصطنعه ما هو ؟ وكيف هو ؟ . وبدأت أدلل على أن الذي يقوله عن المنهج وعن الشك غامض ، وأنه مخالف لما يقوله ديكارت ، وأن تطبيق منهجه هذا قائم على التسليم تسليماً لم يداخله الشك بروايات في الكتب هي في ذاتها محفوفة بالشك »[1] هذان هما الموقفان اللذان أحدثا كل هذه الفجوة بين الدكتور طه حسين والأستاذ محمود شاكر وقد ترتب عليهما كل تلك الآثار البعيدة والتغيرات العميقة في حياة الأستاذ شاكر وأفكاره وتصوراته للثقافة والحياة .

وأنا لا أريد أن أدخل طرفاً جديداً في هذا النزاع القديم فأنا أكن كل اعزاز وتقدير للأستاذ شاكر وأحتفي به وبكتبه احتفاء كبيراً ، وفي الوقت نفسه اختلف معه في رأيه الحاد حول طه حسين ، لأنه أحد معالم حياتنا الثقافية والفكرية . وأعتقد أنه يمثل المجدد الذي كان ينشده الأستاذ شاكر فقد أقبل على التجديد وهو يمتلك ثقافة عربية متكاملة متماسكة . ولهذا أثر في الساحة الثقافية تأثيراً عميقاً . وبقي يؤثر ويثير الجدل والنقاش حتى الآن وبعد أن أصبح في رحاب الله . قد يكون استلهم مرجليوث استلهاماً شديداً في كتابه عن الشعر الجاهلي وقد نختلف حول تذوقه للشعر . وقد لا نتفق معه في كثير من آرائه ، ولكن لا يمكن أن نجرده بأية حال من ريادته الكبرى للفكر والأدب طوال نصف قرن .

(١) المتنبي (السفر الأول ص ٧٥) .

وهذا الموقف لا يمنعني من مناقشة القضايا الكثيرة التي أثارها أستاذنا شاكر ، فهي قضايا تتعلق بالفكر العربي والاسلامي . وقضايا أخرى تتعلق بجانب من أهم جوانب الدراسة الأدبية . وهو الجانب الذي يهمني كثيراً ، ألا وهو جانب التذوق الفني للشعر .

ومن العجيب أن جوهر الخلاف بين محمود شاكر وطه حسين يبدأ بالخلاف الفني ، فالأستاذ شاكر يعيب طه حسين بأنه لا يتذوق الشعر ، وبأنه لا يستطيع النفاذ إلى جوهر التجربة الشعرية . ويؤكد أن كل القصور الذي أصاب آراءه في الشعر الجاهلي نجم عن دراسته لهذا الشعر وكأنه بعض الآثار والحفائر ، وهنا يمكن أن نناقش ونتدخل بين الطرفين ، لأن الحوار الفني لا يثير الغبار ولا يورث العداوات .

وأنا أشهد أن الأستاذ شاكر من أخصب الذين يتذوقون الشعر العربي وينفذون إلى أغواره ويفطنون إلى المستكن في تجاربه من قيم جمالية مرهفة . وحديثه عن تذوقه للشعر الجاهلي يشي بهذه القدرة ويؤكدها . وكتابه عن المتنبي دليل على هذا الذوق الغني المثقف ، وعلى هذا الحس الفني المفطور على الرؤية النافذة ...

ودراسته للشعر العربي دراسة فنية دقيقة منتظمة ، كونت عنده تلك الملكة الفنية الخاصة التي مكنته – دائماً – من معرفة دقائق الإبداع الفني ، وتأمل قوله عن تذوقه للشعر الجاهلي ... « وجدت يومئذ في الشعر الجاهلي ترجيعاً خفياً غامضاً ، كأنه حفيف نسيم ، تسمع حسه وهو يتخلل أعواد نبات عميم متكاثف . أو رنين صوت شجي ينتهي إليك من بعيد في سكون ليل داج . وأنت محفوف بفضاء متباعد الأطراف . وكأن هذا الترجيع الذي آنسته مشتركاً بين شعراء الجاهلية الذين قرأت شعرهم ، ثم يمتاز شاعر عن شاعر بجرس ونغمة وشمائل تتهادى فيها ألفاظه ، ثم يختلف شعر كل شاعر منهم في قصيدة من شعره ، وبدندنة تعلو وتخفت تبعاً لحركة وجدانه مع كل غرض من أغراضه في هذا الشعر ، ولا تظن أني أزعم أن الشعر الأموي ، والشعر العباسي كليهما خال خلواً تاماً من مثل هذه الظاهرة ، كلا ، ولكني بالمقارنة وجدت ترجيع الشعر الجاهلي ورنينه ودندنته ، مباينة مباينة ظاهرة لما أجده في أكثر الشعر الأموي والشعر العباسي ، من الترجيع والرنين والدندنة ، وهذا ليس مردوداً بلا ريب إلى ألفاظ اللغة من حيث هي ألفاظ ولا إلى أوزان الشعر من حيث هي أوزان ، وكان بلوغي يومئذ ، إلى إدراك هذه الفروق

أو تبينها تبيناً يتيح لي التعبير عنها ؛ أمراً متعذراً ، فما هو إلا التذوق المحض والإحساس المجرد . وبهذا التذوق المتتابع الذي ألفته ، صار لكل شعر عندي مذاق وطعم وشذا ورائحة . وصار مذاق الشعر الجاهلي وطعمه وشذاه ورائحته بيناً عندي ، بل صار تميز بعضٍ من بعضٍ دالاً على أصحابه »[1] .

وتحول هذا التذوق الفني المرتفع إلى سليقة عند الأستاذ شاكر، صقلها بالقراءة وإدمان الاطلاع على الثقافة العربية في علومها المختلفة ، ومتابعة تذوق الشعر في عصوره المتباينة . وبهذا الذوق الفني المثقف تمكن من أن يستخرج من شعر المتنبي كثيراً من الأمور التي بدت جديدة ومثيرة ، كقوله (بعلوية أبي الطيب) وكقوله بحبه لشقيقةِ سيف الدولة .

وبهذا الحس الفني استطاع أن يرتب قصائد ديوان المتنبي ترتيباً تاريخياً ... وأن يصل إلى كثير من المسائل الهامة التي أثارها كتابه « المتنبي » الذي صدر منذ أكثر من أربعين عاماً والذي صدرت طبعته الجديدة في هذا العام تحيط بها ثلاثة كتب من وحيها ، وتأكيداً لبعض قضايا أثارتها الطبعة الأولى .

وهي طبعة في حاجة إلى أن يتناولها بالتحليل والنقد ، جيل آخر غير الجيل الذي استقبلها عند صدورها في الثلث الأول من هذا القرن .

وسأحاول في مقالات قادمة (إن شاء الله) أن أتناول بالتفصيل بعض القضايا الفنية والفكرية التي أثارها أستاذنا الجليل في سفريه العظيمين ، وأناقش بصورة خاصة ما كان بينه وبين طه حسين حول أبي الطيب .

---

(١) المتنبي (السفر الأول ص ٧٥) .

المقالة السابعة عشرة (*)

أغراني أستاذنا المحقق العلامة الفنان محمود محمد شاكر ، بأن أعيش مع سفريه الكبيرين عن « المتنبي » فترة من الوقت ، وأن أدخل معه في حوار حول كثير من القضايا الفكرية والفنية التي أثارها في هذين السفرين لما لهذه القضايا من جاذبية فكرية وحيوية . وإشعاع فني .

وقد تعرضت في العدد الماضي من مجلة الثقافة للمقدمة الكبيرة التي افتتح بها الباحث الفاضل السفر الأول من كتابه عن أبي الطيب رحمه الله ورضي عنه ، ووقفت عند أفكاره ونظراته في الثقافة والتجديد ، والأصول النظرية التي تشكل تصوره المتكامل لهذه الأمور . وأشرت إلى رأيه في طه حسين بصفة عامة وكتابه « مع المتنبي » بصفة خاصة ، وتقريره أن طه حسين سطا على كتابه واغتال تذوقه للشعر ، وسرق أفكاره وأفسدها ، ولعل هذه الأفكار المثيرة المستفزة ، هي التي أغرتني بأن أدخل طرفاً ثالثاً بين أستاذيّ الكبيرين طه حسين ومحمود محمد شاكر . فأمعنت النظر في كتاب الأستاذ شاكر ، وعدت إلى كتاب الدكتور طه حسين ، فقرأته قراءة جديدة في طبعة حديثة أصدرتها دار المعارف ، وعدت إلى قراءة الدراسة التي كتبها عن المتنبي المستشرق « بلاشير » (لدائرة المعارف الإسلامية) [1] ومجموعة الدراسات التي نشرها المعهد الفرنسي بدمشق في عام ١٩٣٦ بمناسبة الذكرى الألفية لأبي الطيب سنة ١٩٣٦ . وبصفة خاصة دراسة « ريجي بلاشير » عن « حياة أبي الطيب وشعره » ودراسة « لوي ماسينيون » بعنوان « المتنبي إمام العصر الاسماعيلي للإسلام » ودراسة « كودفرواد مومبين » عن « المتنبي وأسباب مجده » ودراسة

(*) نشرت في العدد ٥٣ فبراير سنة ١٩٧٨ .

(١) راجع الطبعة العربية جـ ٧ من كتاب الشعب ص ٥١٨ وما بعدها (سنة ١٩٦٩) .

« ماريوس كنار » عن « المتنبي والحرب البيزنطية العربية » ودراسة (جان لسيرف) عن « المغزى التاريخي للعروبة في شعر المتنبي »[1] . .

وأحب أن أقرر في البداية أن دراسة الأستاذ شاكر من أهم الدراسات التي تناولت حياة أبي الطيب وشعره ، وهي في رأيي عمل من أهم الأعمال الإبداعية الفنية . وكان لصدورها في الثلاثينات سحر أخاذ . ولا تزال هذه الميزة الفنية طابع هذه الدراسة حتى الآن ، فلا نزال نستمتع بهذا التذوق الفني الساحر الباهر ، الذي قام به الباحث الفاضل لشعر المتنبي . ولو اكتفى الأستاذ شاكر بهذا التحليل الجمالي ، لكان ذلك حسبه ، ولكنه أضاف إلى هذا التذوق الفني ، عملاً فكرياً آخر ، أملته عليه طبيعة الحياة التي عاشها المتنبي ، وظروف نشأته الاجتماعية . فراح يدرس شعره دراسة نقدية ويستخرج منه أحداث حياته كلها . ويصحح على ضوء هذه الدراسة – ما تصوره غير صحيح – من تلك الأحداث . وانتهى إلى مجموعة من الآراء الهامة المثيرة . ومن أهم هذه الآراء :

- رأيه في أن المتنبي علوي النسب .
- ورأيه في نبوة المتنبي وبطلانها .
- ورأيه في أن المتنبي حبس من أجل نسبته العلوية لا من أجل ادعاء النبوة .
- ورأيه في حب المتنبي « لخولة » أخت سيف الدولة .

وهناك آراء أخرى ولكنها لا ترقى إلى أهمية هذه الآراء الجريئة المثيرة .

وأنا أعترف أن أستاذنا الجليل كان يملك إلى جانب حاسته الفنية المرهفة العميقة التذوق – قدرة على الجدل والإقناع ، وصياغة الأدلة العقلية المحكمة ، وكأنه المحامي البارع يترافع في قضية كل همه أن يكسبها . وقد نجح الأستاذ شاكر نجاحاً كبيراً غير منقوص في عملية التذوق الفنية . ونجح نجاحاً ضئيلاً لا يذكر في عملية الجدل العقلي . وهذا مجمل رأيي في كتاب المتنبي للأستاذ شاكر . وسأوضح رأيي هذا بالتفصيل مع ذكر الأدلة ، في مقالات لاحقة إن شاء الله ، عند الموازنة بين هذا الكتاب وكتاب طه حسين .

---

(١) قرأت هذه الدراسات في ترجمة الدكتور أكرم فاضل التي نشرتها مجلة المورد في عددها الثالث من المجلد السادس (خريف ١٩٧٧) .

ولكن هذه المقالة ستقتصر على التناول العام لهذه المسائل لتكون مدخلاً للدراسة التفصيلية .

والسؤال الذي أريد أن أتوجه به إلى أستاذنا شاكر ، هل كل هذه الجهود التي بذلها والتي دفعته إلى التمحيص والتنقيب ، واصطناع الفروض العقلية ، وأحياناً الالتجاء إلى الخيال لملء الفجوات ، كانت لازمة ومفيدة لهذه الدراسة ؟.

أنا أعتقد أن هذه الجهود الشاقة المضنية التي بذلت في هذه السبيل ، لم تخدم كثيراً ، الدراسة الفنية ، وبقيت مجرد فروض عقلية تتسم بالذكاء والبراعة والقدرة ، ولكنها لم تغير شيئاً من الأمر الواقع . فلا يزال أبو الطيب – رحمه الله ورضي عنه – يحمل لقب « المتنبي » دليلاً مادياً متجدداً على ما أثير حول ادعائه النبوة ، حتى كتاب الأستاذ شاكر الذي أتعب نفسه في دحض هذه الدعوى ، لا يزال يحمل اسمها ودليلها في طبعته الجديدة. وكنت أتمنى أن يغير الأستاذ شاكر اسم كتابه ، ليحمل اسم أبي الطيب ، ليكون نواة في مطاردة هذه النسبة الظالمة إلى أبي الطيب .

والنسبة إلى العلويين هي الأخرى لا تزال في حاجة إلى يقين حاسم ، وقد نجح الأستاذ شاكر في تجريح الروايات التي تؤكد أن الحسين والد أبي الطيب كان سقاء يبيع الماء في حواري الكوفة . ولكنه لم ينجح في إثبات نسبة المتنبي إلى العلويين ، بشكل حاسم يرقى إلى اليقين . وكل الذي فعله عند كتابة الكتاب – قبل أكثر من أربعين عاماً – أنه اعتمد على نص رواه الأصفهاني يقال فيه : إن المتنبي « اختلف إلى كتاب فيه أولاد أشراف الكوفة ، فكان يتعلم دروس العلوية شعراً ولغة وإعراباً ، فنشأ في خير حاضرة »(١) واعتقد أن هؤلاء العلويين الأشراف « كانت ولا تزال لهم مدارس خاصة بهم ، تقوم في أصولها في التعليم على أصل اعتقادهم »(٢) ولا يعقل أن يدخلوا فيها إلا من كان علوياً ، أو من يمت لهم بسبب قوي . فاستنتج أستاذنا شاكر من هذا « أن بين جدة المتنبي وبين العلويين سبباً موصولاً قوياً هو الذي شرح صدورهم وأرضاهم أن يدخلوا بين أبنائهم غلاماً كان أبوه سقاء في بلدهم »(٣) ...

---

(١) المتنبي السفر الأول ٤١ .

(٢) المصدر السابق ٤٢ .

(٣) المصدر السابق .

وهذه كلها فروض عقلية يفترضها أستاذنا شاكر وليست مبنية على دراسة علمية لطبيعة هذه المدارس العلوية ، ومناهجها وشروط الالتحاق بها ، وهل كانت مدارس للتبشير بمذهب العلويين . وهل كانت تقبل غير أبنائهم ، أو أنها كانت مدارس طبقية خاصة بهؤلاء العلويين الأشراف ؟.

والأستاذ شاكر نفسه يعترف بأنه لا يعرف شيئاً عن طبيعة هذه المدارس . ومع ذلك يحدثنا بقوله « ونحن وإن لم نك نعلم نظام هذه المدارس العلوية ، إلا أنه يتبادر إلى الفهم أن هذه الكتاتيب والمدارس ، كان لا يدخلها إلا أبناء العلويين »[1] .

ولست أدري على أي أساس يتبادر إلى الفهم هذا الحكم القاطع . ما دام مبنياً على الفرض العقلي . وقد لجأ الأستاذ شاكر إلى الخيال ليملأ الفجوة التي أحسها حول هذا الموضوع فقال :

« وأنا لا أرى بأساً من ترجيح الظن بأن المتنبي كان من أبناء العلويين فإن هذا يفسر كل غموض في حياة الرجل ، وفيما روي عن نسبه من الملفقات »[2] .. ثم راح يتخيل قصة هذا النسب على النحو التالي « تزوج رجل من العلويين ، ولا جرم أن يكون من كبارهم ، بنت جدة المتنبي . فحملت منه ، ووضعت أحمد بن الحسين (وهذا الحسين غير عبدان السقا) ولأمر ما أريد هذا الرجل العلوي على طلاق امرأته وفراقها ، وحمله العلويون على ذلك ففارقها وطلقها ، فرجعت إلى أمها بجنينها أو طفلها ، وحزنت حزناً أهلكها ، فاستلها الموت وذهب بها وبقي الطفل فكفلته جدته وتعهدته وقامت بأمره حتى بلغ مبلغ الفتيان ، ودلته على الطريق بعد أن صرحت له بحقيقة أمره وصحيح نسبته ، وكان من حزمها أن حذرت الفتى عواقب التصريح بأمر نسبه ، وأخذت عليه المواثيق والعهود بحبها له وحبه لها ، وأنه إن فعل كان في ذلك هلاكها وهلاكه ، فبقي على ذلك متململاً حتى كان من أمره ما كان من ادعائه العلوية بالشام فقبض عليه فاضطر إلى الاخلاد والتسليم وحرص على أن يطيع أمر جدته ، بعد أن علم حزمها وصواب رأيها ، وإخلاصها له المشورة ومحضها له النصيحة »[3] .

---

(١) المصدر السابق ٤٢ .

(٢) المصدر السابق ٤٥ .

(٣) المصدر السابق ٤٦ .

ويوافق أستاذنا شاكر أن يكون «عبدان السقاء» هذا الذي يجعلونه أباً للمتنبي «جده لأمه» .

هذه القصة الخيالية التي أضافها الأستاذ شاكر إلى فروضه العقلية تكثر من الأدلة التي توجه الحدس والظن إلى وجه بعينه ، وذلك أن بين المتنبي وبين العلويين سبباً مجهولاً ، حملهم في بداية الأمر إلى إكرامه بدخوله بين أبنائهم في كتابهم بالكوفة ، ثم حملهم بعد على النية المعقودة للفتك به في الشام ، ثم حملهم على منعه من دخول الكوفة ليرى جدته العجوز التي أرسلت إليه تشكو شوقها وطول غيبته عنها »[1] .

ومن العجيب أن هذه الفروض العقلية والقصة الخيالية والاستنتاجات الجدلية ظلت هكذا أكثر من أربعين عاماً ، حتى أتيح للأستاذ شاكر أن يعثر على نصين يثبتان – في رأيه – علوية أبي الطيب ... النص الأول نقله ابن عساكر عن أبي الحسن الربعي صاحب المتنبي يقول فيه « الذي أعرفه من نسب المتنبي : أنه أحمد ابن الحسين بن مرة بن عبد الجبار الجعفي . وكان مولده بالكوفة سنة ثلاث وثلثمئة . وأرضعته امرأة علوية من آل عبيد الله »[2] .

والنص الثاني هو نص ابن العديم الذي يقول فيه « أخبرني صديقنا أبو الدر ياقوت بن عبد الله الرومي ، مولى الحموي البغدادي قال : رأيت ديوان أبي الطيب ، بخط أبي الحسن علي بن عيسى الربعي قال في أوله : الذي أعرفه عن أبي الطيب أنه : أحمد بن الحسين بن مرة بن عبد الجبار الجعفي . وكان يكتم نسبه وسألته عن سبب طيه ذلك فقال إني أنزل دائماً بعشائر وقبائل من العرب ولا أحب أن يعرفوني خيفة أن يكون لهم في قومي ترة . وهذا الذي صح عندي من نسبه . قال واجتزت أنا وأبو الحسن محمد بن عبيد الله السلامي الشاعر على الجسر ببغداد وعليه من جملة السُّؤّال رجل مكفوف . فقال لي السلامي ، هذا المكفوف أخو المتنبي فدنوت منه فسألته عن ذلك فصدقه وانتسب هذا النسب وقال من هنا انقطع نسبنا . وكان مولده بالكوفة في كنده سنة ثلاث وثلاثمئة وأرضعته امرأة علوية من آل عبيد الله »[3] وآل عبيد الله كما يقول الأستاذ شاكر هم « بنو عبيد

---

(١) المصدر السابق ٤٤ .

(٢) المصدر السابق المقدمة ٧٤ .

(٣) المصدر السابق (السفر الثاني ٢٥١ – ٢٥٢) .

الله بن علي بن عبد الله بن الحسين بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب . ومنهم العلوي الذي مدحه المتنبي صغيراً . وهو الأشتر أو المشطب أبو الحسين محمد ابن عبيد الله بن عبد الله بن علي بن عبد الله بن الحسين» .

وهذان النصان أسعدا الأستاذ شاكر وجعلاه يقول «قد برح الخفاء الآن ، فلا عجب فالمتنبي إلا يكن علوي النسب ، فإنه أخو العلويين من الرضاعة ، لأن امرأة علوية من آل عبيد الله هي التي أرضعته»[1] .

والحق أن إصرار أستاذنا الكبير على نسبة أبي الطيب إلى العلويين ، ليس له مبرر منطقي ولا سند من الواقع . ولا تحتاج إليه دراسة شعر أبي الطيب من الناحية الفنية .

وأنا مع الأستاذ شاكر أن أبا الطيب لم يدع النبوة وأعتقد أنه سجن لأنه كان ثائراً متمرداً على الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة . وكان إحساسه بالعروبة واضحاً ، وثقافته الإسلامية واسعة . وكان طموحه بلا حدود ، وكان هذا الطموح يؤرقه ويطبع سلوكه وحياته كلها فتحول إلى رجل يشتغل بالحياة العامة . من خلال العمل الثوري ، ثم من خلال الشعر . ولقد ظل أبو الطيب رجلاً سياسياً يشتغل بالحياة العامة طوال حياته . ولعل هذا ما يفسر كل ما أثير حوله وحول شعره من تناقضات .

وإذا كانت الغاية التي من أجلها حاول الأستاذ شاكر أن يثبت نسب المتنبي العلوي ، هو أن يرتفع به ويحوله إلى سيد ماجد عريق ، فإنني أختلف معه ، لأن الرفعة والمجادة والأصالة لا تقتصر على هؤلاء الأشراف وحدهم . فمن الممكن أن يخرج من بيئة هذا السقاء أعظم رجل في تاريخ الشعر العربي كله ، ومن الممكن أن يكون هذا الشخص أرفع سلوكاً ونفسا وأعظم شخصية من كثيرين من الأشراف وأصحاب الأنساب الكبيرة .

ولقد كان أبو الطيب هذا الرجل بالفعل ، فلقد ابتلع طوفان الزمان أصحاب الأحساب والأنساب من العلويين ، وبقي اسم أبي الطيب رمزاً على عظمة الشخصية الإنسانية والرفعة الفكرية . ودليلاً قاطعاً على أن الإنسان يستطيع أن يكتسب الجاه والسلطان وعظمة النفس الإنسانية من خلال الأدب والشعر والثقافة .

---

(١) المصدر السابق هامش السفر الأول ٢/٤ .

على أن النصوص التي ساقها الأستاذ شاكر تثير من المشكلات أكثر مما تحل من التناقضات .

فنص الأصفهاني على ركاكته واضطرابه واختلاط أفكاره لا يَدلُّ على شيء لأن كتاتيب الأشراف في الكوفة كانت تضم كثيراً من أبناء غير العلويين ، وبخاصة هؤلاء الذين انقطعت موارد عيشهم .

والنصان اللذان يثبتان أن امرأة علوية أرضعت أبا الطيب ، لا يدلان على شيء قاطع . ويمكن أن نستنتج منهما ما يسيء إلى أبي الطيب . فمثلاً لو فرضنا أن أم أبي الطيب كانت تعمل خادمة عند هذه السيدة العلوية . ثم وضعت في بيتها وماتت لسبب ما وهي تضع وليدها فمن الممكن أن ترضع هذه السيدة العلوية طفل خادمتها . فإذا شب هذا الطفل كان من الطبيعي أن يذهب إلى كتاب العلويين مع أخيه من الرضاع .

وهذا التصور الخيالي أقرب إلى المنطق من رواية أستاذنا شاكر الخيالية التي افترضها فليس فيها فجوات كبيرة تحتاج إلى دعم خارجي .

ومع ذلك فأنا أعتقد أن اثبات الوقائع التاريخية لا يمكن أن يكون على هذا النحو ولا يخضع للفروض والتخيلات .

وأغرب من كل ما سبق ما افترضه أستاذنا الجليل من حب أبي الطيب (خولة) أخت سيف الدولة وأقوى أدلته على هذا الحب قصيدته التي رثاها بها وهو بالكوفة لما علم بموتها دون نص تاريخي يثبت هذه الواقعة الهامة .

وأنا مع أستاذنا شاكر في أن هذه القصيدة تتأجج بالعواطف الملتهبة . وتفيض بالحزن العميق والألم الممض اللاذع ، ويمكن أن أفترض معه أن أبا الطيب لما علم بموت خولة قال هذين البيتين :

طوى الجـزيرة حتى جاءني خبر ... فزعت فيه بآمالي إلى الكذب

حتى إذا لم يدع لي صدقه أمـلاً ... شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

وأنا معه أن البيتين فيهما أثر قلبه الفزع المضطرب ، وعليهما وسم من لوعته وحرقته . ولكنني لا أنتهي معه إلى النتيجة التي انتهى إليها .

لأنني من خلال معاشرتي الطويلة لشعر أبي الطيب أحسست أن شيئاً واحداً استأثر بنفسه طوال حياته هو المجد الطامح المعذب .

ولقد أسكت فيه هذا السعي الدائب لتحقيق أحلامه وطموحه كل هواتف

نفسه وأشواق قلبه ، فلم يحب امرأة غير جدته هذا الحب اللاهب ... ولم يحب أحداً غير نفسه . صحيح أنه أحب سيف الدولة حباً عميقاً . ولكنه أحبه كل هذا الحب لأنه كان النموذج الرفيع الذي يحقق من خلاله طموحه وأمجاده ... بكلمات أدق : إنه كان يحب نفسه مرتين من خلال حبه لسيف الدولة . ولذلك فجر في نفسه موت خولة ، هذا الإحساس الجريح بالإخفاق وتبدد الأحلام ، وغروب الحياة . فراح يرثيها وكأنه يرثي نفسه وأحلامه البديدة وأمانيه الذاهبة . وعلاقته بسيف الدولة المتشعبة المتصدعة ، ولعل هذا هو السبب فيما نحس فيها من صدق فني ووهج روحي .

ولو رحت أستخدم أسلوب نقد النصوص من الداخل ، كما يفعل أستاذنا شاكر ، لوجدت ثغرات كثيرة في النصوص التي اعتمد عليها للوصول إلى هذه الآراء الهامة المثيرة التي انتهى إليها في كتابه عن المتنبي .

فنص الأصفهاني مضطرب ويبدو عليه الانتحال غير المتقن . إذ لا معنى لقوله عن تعلم المتنبي في كتاب أشراف الكوفة «فكان يتعلم دروس العلوية شعراً ولغة وإعراباً» .

وأستاذنا شاكر نفسه أحس نحو هذا النص بالقلق فراح وهو المحقق العلامة ذو الضمير العلمي اليقظ يصلحه في الهامش ويعلق عليه بقوله «ويخيل إليّ أن صواب هذه العبارة : وكان يتعلم دروس العلوية وحذق العربية شعراً ولغة وإعراباً»[1] . ولكن يبقى النص كما جاء في خزانة البغدادي مضطرباً لا معنى له ويدعونا إلى أن نشك فيه ونسقطه .

أما نص ابن العديم ففيه ثغرات كثيرة . ويمكن أن نطعن فيه من خلال السند ومن خلال المتن . فلا أظن أن أبا الدر ياقوتاً الحموي الرومي لا يجوز عليه الكذب .. على أن نص الخبر الذي رواه ابن العديم لا يثبت للتمحيص العلمي ففيه أجزاء متهافتة متناقضة ، تدعونا إلى الشك في النص كله بمعايير الأستاذ شاكر نفسهومن خلال طريقته في النقد الداخلي والتجريح .

فقول ابن العديم على لسان ياقوت وكان يكتم نسبه «وسألته عن سبب طيه

(١) المصدر السابق هامش ٤١ .

فقال إني أنزل دائماً بعشائر وقبائل من العرب ، ولا أحب أن يعرفوني خيفة أن يكون لهم فى قومى ترة». وهو كلام سخيف لايقبله العقل ولو صح أن يكون مقبولاً في مطلع حياة المتنبي ، فلا يمكن أن يصح بعد أن أصبح ملء السمع والبصر يعرفه الخاص والعام ويفتش منافسوه وحساده عن أسراره وخفايا حياته ولا يمكن أن يخفى عليهم سر مهما بالغ صاحبه في إخفائه .

والأستاذ شاكر نفسه يعجب من قصة كتمان النسب ويقول «وإذا كان الكتمان مما يجوز أن يفعله الرجل مرة أو مرات ، وهو يجوب البوادي ويطويها فإنه غير جائز ولا مفهوم أن يفعله رجل ولد بمدينة كالكوفة ونشأ بها ، وبقي فيها حتى بلغ السابعة عشرة من عمره ، فأهلها يعرفون من هو ؟ فإذا ما نزل مدينة أخرى كالمدن التي أقام بها في الشام أو في العراق أو في مصر كتم هذا النسب ، ولعل آلافاً من أهلها ينتسبون إلى نفس القبيلة التي ينتسب إليها ، ولا يتخوف أحدهم ثأراً ولا طائلة من أحد ، فأي شيء يلجئ إلى الكتمان ؟»[1] .

ومع ذلك لم يشك أستاذنا في نص يحمل بين طياته هذه الفكرة . وراح يبحث عن مبرر يجعل هذا التخفي معقولاً فافترض أن الذي يخفيه أبو الطيب هو نسبته العلوية ولكن يظل نص ابن العديم يحمل هذه الفقرة السخيفة التي تقرر أن المتنبي كان يخفي نسبه مطلقاً ، خوفاً من طلب الثأر . وهو قول متهافت يجعلنا نتردد في قبول النص كله . لا أن نتخذه دليلاً ندعم به علوية أبي الطيب ، وهو نفسه في حاجة إلى فروض تدعمه وتجعله نصاً مقبولاً .

لا أريد المضي في نقد النصوص التي اعتمد عليها أستاذنا الكبير في إثبات آرائه التي توصل إليها في كتابه . لأن الكتاب – في نظري – كتاب ممتاز بغير هذه الآراء ، ممتاز بهذه الدراسة الفنية للشعر . ممتاز بهذا المجهود البارز في ترتيب قصائد المتنبي وبخاصة القسم الأول الذي لم يرتب – من قبل – ترتيباً تاريخياً .

ولعل هذه الآراء نفسها التي يعتز بها أستاذنا الفاضل ويراها جديدة ، قد ترددت بصورة أو بأخرى في بعض دراسات المستشرقين التي كتبت ونشرت قبل كتاب الأستاذ محمود شاكر .

---

(١) المصدر السابق .

فالأستاذ «بلاشير» يشير إلى تعلم المتنبي في مسقط رأسه في الكوفة ويقول «ووقع حينذاك تحت تأثير الشيعة وربما تحت تأثير الزيدية منهم»[1] وينص على المصدر الذي استقى منه هذا الخبر على هذا النحو «عبد القادر البغدادي — خزانة الأدب جـ ١ ص ٣٨٢ س ١٢» وهو المصدر نفسه والطبعة والصفحة التي استقى منها الأستاذ شاكر نص الأصفهاني الذي يقول إن أبا الطيب اختلف إلى مكتب فيه أولاد أشراف الكوفة وتعلم فيه دروس العلوية .

وشكك (بلاشير أيضاً) في الروايات التي تشير إلى أن المتنبي ادعى النبوة ، ويرى أنه أشعل ثورة لها طابع قرمطي ، ويقول إن سرية هذا المذهب هي التي جعلت « المعاصرين وبعدهم كتاب التراجم يجهلون أو يتجاهلون طبيعة هذا المذهب الذي بشر به أبو الطيب ..... وبسريته هذه فتح الأبواب على مصاريعها للتخرصات المضحكة . وعلى هذا حلق الخيال بكل الأجنحة في سماوات الأوهام »[2] .

والأستاذ « ماسينيون » يحدثنا في بحثه عن « المتنبي إمام العصر الاسماعيلي للإسلام » بقوله « بالنسبة للمتنبي إن محلته المولدية كندة ، كانت شيعية ، وكان جعفياً من جهة قبيلة أبيه عبدان السقا ، الذي كان تعلقه مشهوراً بالأئمة ، وأخيراً فإن جدته ، العضو الوحيد من أسرته الذي لم يأنف من ذكره ، كانت بشهادة أحد العلويين — الذي هو مرجعنا الوحيد لهذه الفترة — « امرأة تقية ورعة » من قبيلة همدان العشيرة الشيعية قلباً وقالباً ، حيث النساء العربيات يجرؤون على البكاء على الحسين في السنة التالية لموته ذاتها »[3] .

وهو نص صريح في علاقة أسرة المتنبي بالعلويين ولا يحتاج إلى فروض كالتي فرضها الأستاذ شاكر .

ويحدثنا (ماسينيون) أيضاً كيف ظهرت الشيعة كحركة ثورية تدعو إلى المساواة وأن هذه الثورة الاسماعيلية « التي شرعت منذ عام ٢٨٠ هـ بالعمل المباشر .

---

(١) دائرة المعارف الإسلامية جـ ٧ ص ٥١٨ (كتاب الشعب سنة ١٩٦٩) .

(٢) بلاشير ، حياة أبي الطيب المتنبي وشعره ترجمه الدكتور أكرم فاضل نقلاً عن مجلة المورد المجلد السادس العدد الثالث ص ٤٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٦٢ .

وبالتمرد فاجتاحت الكوفة خمس مرات في الأعوام ٢٩٢ – ٣١٣ – ٣١٥ – ٣١٩ – ٣٢٥ (الهجرية) »[١] .

ثم يقول « وليلاحظ الآن أن الجانب الأخير من نصيب فخذ بني كلب ، بني عدي ، الذي بادارته من قبل بني عليش بن ضمضم ، كان قد نذر نفسه حتى الموت عام ٢٨٩ هـ للعمل على ظفر السلالة الفاطمية بالسلطان ، جاراً معه أقرباءه بني الاصبع ، وحين انهاروا عام ٢٩٥ هـ من جراء خمس سنوات من القمع الدامي ولاذ بالفرار إلى أفريقية آخر من ظل من الرؤساء وهو عبيد الله ، الذي ولد سنة ٢٩٥ هـ في السالمية ، ثار هؤلاء من جديد عام ٣١٨ هـ . وعلى هذا فإن هذا الفخذ نفسه من بني عدي السالمية الذي سيجر بني كلب إلى دعوة المتنبي عام ٣٢٦ هـ ، تخفق راياتهم حتى اللاذقية . فنحن مرغمون إذن على التسليم بأن هذا الفتى اليافع قد أوصى به الزعماء الاسماعيليون خيراً ، وكانوا قادة المؤامرة الفاطمية لأسباب وجيهة سواء كانت وشائج القربى أم الانتساب المذهبي »[٢] .

وبصرف النظر عن رأيي في هذا النص ، وغيره من النصوص التي أوردها « ماسينيون » في هذه الدراسة التي ترجمها الدكتور أكرم فاضل في مجلة (المورد) العراقية ، فإن هذه النصوص تشير بصورة صريحة ، إلى أن المتنبي كان ربيب العلويين ، وأن بعض زعماء الاسماعيلية ، قد أوصوا به أتباعه وأنهم ساعدوه في ثورته . كما يؤكد هذا النص الصلة الوثيقة بين والد المتنبي « عبدان السقا » كما يقول النص ، وبين الشيعة العلويين . والنص يشير بوضوح إلى أن تعلق والد المتنبي بالأئمة كان أمراً شائعاً ومعروفاً ، ويشير – مع غيره من نصوص ماسينيون – إلى العلاقة الوثيقة بين جدة المتنبي وبين هؤلاء الشيعة العلويين ، وتشير النصوص صراحة إلى أن هذه السيدة كانت من قبيلة همدان الشيعية قلباً وقالباً ، ويشير إلى شجاعة نساء هذه القبيلة على امتداد التاريخ ، وأنهن كن يبكين على الحسين ، في السنة التالية لموته . وهذه عادة شيعية لا تزال حتى اليوم .

لا أريد أن أقول – من خلال هذا الاستعراض لأقوال المستشرقين والدارسين –

(١) المصدر السابق والصفحة .

(٢) المصدر السابق والصفحة .

أن الأستاذ محمود شاكر قد استفاد منها أو تأثر بها ، لأني أعلم ، أن أستاذنا الجليل ، أقدر من هؤلاء الأعاجم جميعاً على التنقيب في تاريخنا وتراثنا ، وأقدر منهم على الفهم العميق ، والادراك الدقيق ، والتذوق المرهف النافذ ، والتأويل المحكم . ويمكنه أن يصل إلى هذه الآراء – التي وصل إليها في كتابه – من خلال اجتهاده الشخصي . ولكني عرضت لها في هذا المجال لأثبت لأستاذنا شاكر أن قضية السرقات الأدبية – أو علم السطو – على حد تعبيره – التي اتهم بها الدكتور عبد الوهاب عزام والدكتور طه حسين يرحمهما الله – تحتاج إلى توقف طويل . فلا يكفي أن يردد أحد الدارسين فكرة ، قالها دارس قبله حتى نتهمه بالسرقة والسطو . بل لا بد أن ندقق النظر في العمل الفكري والأدبي كله . وطريقة التناول والتذوق والتحليل والتعليل . وهي سمات يختلف فيها دارس عن دارس ومفكر عن آخر ، وهذه السمات هي التي تعطي للأعمال الأدبية والفكرية مذاقها الخاص ، وطبيعتها المتفردة .

ولهذا لا أوافق أستاذنا العلامة المفكر الفنان محمود محمد شاكر على آرائه الحارة الحادة في كتاب « ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام » للمرحوم الدكتور عبد الوهاب عزام ، الذي طبع في مطبعة الجزيرة ببغداد وصدر في عام ١٩٣٦ ويقع في ٤٤١ صفحة . وكتاب « مع المتنبي » للمرحوم الدكتور طه حسين والذي صدر عن لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة في عام ١٩٣٦ ويقع في ٧١٦ صفحة ، فلكل كتاب من هذين الكتابين طبيعة خاصة ، ومنهج متميز ، ففي كتاب عزام تلمح التوثيق الدقيق ، والتتبع المستقصي والعلم الغزير . وفي كتاب طه حسين يروقك التناول الخصب . والتذوق العميق ، والترتيب المنظم ، واللفتات الذكية ، والاستنتاجات الحية . وهو صورة لمزاج طه حسين الفني والأدبي وطريقته في التعبير والتصوير . كما أن كتاب أستاذنا محمود شاكر في طبعته الأولى التي صدرت في يناير سنة ١٩٣٦ في ١٦٨ صفحة ، يدل هو الآخر على ذوق مرهف غني وعقل منظم مرتب ، وقدرة على التصوير والتعبير فيها حيوية الفن وخصوبته . وتألق الفكر ودقته ، وهو صورة لمزاج مؤلفه الحار . وطاقته الفنية الغزيرة وقدرته العقلية الناضجة . ولا يعقل أن يكون أحد هؤلاء قد سطا على كتاب الآخر .

وهذه قضية تحتاج إلى تحرير وبخاصة ما يتعلق منها بكتابي شاكر وطه حسين .

المقالة الثامنة عشرة

قضية التذوق الفني بين محمود شاكر
وطه حسين

وعدت القارئ أن أتناول بالتفصيل بعض القضايا الفكرية والفنية التي أثارها أستاذنا محمود شاكر في كتابه المجدد عن المتنبي الذي صدر أخيراً ، وبخاصة ما كان بينه وبين الدكتور طه حسين يرحمه الله .

ومن أخطر هذه القضايا التي تهمني قضية التذوق الفني . لأنها – أولاً – قضية جمالية وأنا لا أهتم – في المقام الأول – عند دراسة الشعر ، إلا بهذا التذوق الفني والجمالي . ولأنها ترتبط – ثانياً – بهذا الاتهام الصريح الذي وجهه محمود شاكر إلى طه حسين في مقدمة سفره الأول من كتاب المتنبي حيث يحدثنا أن طه حسين « سولت له نفسه أن يغتال تذوق الشعر ووجده أمراً لا غبار عليه أن يفعله معي جزاء وفاقاً ... ولم ؟ لأنه ظن أني اغتلت منهج الشك وسرقته منه وغلبته عليه ، « سطواً » فاجراً حين شككت في نسب المتنبي الذي رواه الرواة . فواحدة بواحدة . والبادي أظلم »[1] .

ويفصل لنا الأستاذ شاكر قضية السطو التي قام بها طه حسين على تذوقه لشعر المتنبي بقوله « ولما كان موضوع التذوق بيني وبينه واحداً ، وهو شعر المتنبي ، رآه على نفسه سهلاً يسيراً ، وهيناً ، لين المعاطف ، أن يتذوقه كما تذوقته وأن يستخرج منه حياة أبي الطيب . وطباعه وعواطفه وآماله وآلامه وأحزانه ، وأثر ذلك على بناء قصائده ودلالة هذا الأثر على أحداث حياته ، وقد لاقى الأمرين في هذا التذوق ، لأنه كلما جاء إلى شعر يتذوقه ، فوجد لساني عنده يتذوق ، زاحمني عليه والتقى اللسانان ثم رفع لسانه ليكتب عن أثر تذوقه ، وإذا هو من حيث لا يدري قد تذوق بلساني ، فتطابق ذوق اللسانين والحمد لله ! »[2] .

---

(١) محمود محمد شاكر : المتنبي (السفر الأول) ١٤٨ .

(٢) السابق ١٥٢ .

ويتهم الأستاذ شاكر الدكتور طه حسين بأن الشعر الذي تذوقه وحده دون أن يذوقه بلسانه ، فيه « من الأخطاء ومن قلة البصر بالشعر ومن إهدار ألفاظ الشعر نفسه اهداراً لا يكون مثله أبداً من متذوق قد عرف معنى تذوق الشعر ، وإنما هو تذوق عابث ، مفتعل ، يحكم في الشعر والشاعر تخاليط بلاشير وأضرابه ، مع أن أول شرط في تذوق الشعر أن تجعله مُحَكَّماً لا في شأن هذه التخاليط الأعجمية ، بل في تعديل أخبار الرواة القدماء أنفسهم أو تجريحها أو استخلاص الصدق من نصوصها ونفي ما زيفه التذوق »[1] .

وهذا كلام كتبه الأستاذ شاكر في عام ١٩٧٧ في مقدمة الطبعة الجديدة لكتابه وهو هو الكلام الذي تناوله في مقالاته التي نشرها في البلاغ في عام ١٩٣٧ ، بعد صدور كتاب « مع المتنبي » للدكتور طه حسين ، أي أن هذه الآراء لا تزال حتى الآن معبرة عن وجهة نظره .

وقضية التذوق الفني من أعقد القضايا في مجال الدراسات الإنسانية ، لأن جزءاً كبيراً منها يعود إلى طبع الكاتب المواتي ، وحسه الفني المرهف ، وذوقه المثقف ، وهذه كلها أمور ، لا تحكمها ضوابط صارمة محددة المعالم . ومع ذلك فهناك أسس موضوعية معروفة تخضع للعقل يمكن أن نحتكم إليها لنميز تذوق المتذوقين للشعر ، حتى نميز بين التذوق الحقيقي . والتذوق المزيف .

والأستاذ شاكر نفسه يعترف بهذا الأمر بل لقد طبق تلك الأسس على تذوق طه حسين ، عندما حاول سبره والتمييز بين تذوقه والتذوق الذي طبقه في كتابه . وهناك نص في مقدمة السفر الأول لا بأس من أن ننقله كاملاً لأنه يلقي الضوء على قصة هذا التذوق القديمة بين شاكر وطه حسين .

يقول الأستاذ شاكر « إن أول صراعي مع الدكتور في الجامعة ، كان صراعاً على ضرورة قراءة الشعر الجاهلي « قراءة متذوقة مستوعبة » وإني كنت أحاول يومئذ أن أقنعه فيأبى ويعرض . كان ذلك ١٩٢٧ وما بعدها . ثم لما جاء هو في سنة ١٩٣٥ وتذكر ما كنت أصارعه عليه ، حاول محاولة ما ، أن يسلك طريق تذوق الشعر ، فعل ذلك ولكنه تذوق بلا منهج ، وبلا هدف وعلى غير أصل ، فلما كانت سنة ١٩٣٦ وقرأ الدكتور طه حسين كتابي – كما قال هو « مرتين بل ثلاثاً وما أظن

---

(١) المصدر السابق ١٥٢ .

إلا أني عائد إلى قراءته مرات » . ظن وأكذب الحديث الظن أنه قد قتل تذوق الشعر علماً ، حتى طاعت له عواصيه ، بعد أن رأى تفسير هذه القضية ، قضية تذوق الشعر ، التي كان أباها عليّ ، ورفضها مني رفضاً ، رآها مطبقة تطبيقاً شاملاً لكتابي كله »[1] .

ومحمود شاكر يؤكد في هذا النص مرة أخرى أن طه حسين كان لا يؤمن في مطلع حياته بالتذوق الفني للشعر . وعندما حاوله في عام ١٩٣٥ عندما تذكر صراع الأستاذ شاكر معه في الجامعة حاول بطريقة ما أن يجرب التذوق ، فجاء تذوقه – كما يقول الأستاذ شاكر – تذوقاً بغير منهج ، تذوقاً مفتعلاً ... وفي عام ١٩٣٦ بعد أن أصدر شاكر كتابه في يناير وطبق خلاله منهج التذوق الفني على شعر المتنبي ، جاء طه حسين بعده فانتهب هذا التذوق وطبقه في كتابه « مع المتنبي » .

إذن هناك تذوق مفتعل ومزيف هو هذا الذي سبق به طه حسين تذوق شاكر في عام ١٩٣٥ . وتذوق حقيقي أصيل هو هذا الذي قدمه الأستاذ شاكر في كتابه عن المتنبي عام ١٩٣٦ . فما هي طبيعة هذا التذوق عند الأستاذ شاكر . وكيف صقل هذه الحاسة المرتفعة عنده ؟ من قراءتنا لهذا الكتاب نعرف أن الأساس الأول عند الأستاذ شاكر في صقل حاسة التذوق الفني هو قراءة الشعر الجاهلي بطريقة منظمة ، بعد تدريب فكري وثقافي وروحي طويل وبعد إلمام واسع وقراءة مستوعبة لتراث هذه الأمة من تفسير للقرآن ومن علوم كثيرة تتعلق به من النحو والصرف والبلاغة والأصول والفقه والحديث النبوي وما يتصل به من علم رجاله ورواته ثم علم التاريخ[2] .

ويقول بعد ذلك « كانت سيرتي في كل هذا الذي أقرأه هي سيرتي التي اخترتها آنفاً في شأن الشعر الجاهلي . وهي تذوق الكلام : تذوق الألفاظ والجمل . وتذوق دلالتها على معاني أصحابها ، وكيف يصوغ كل صاحب فكر فكره في كلمات ؟ وكيف يخطئ ؟ وكيف يصيب ؟ وكيف يستقيم على المعنى طلباً للحق ، وكيف يلتوي طلباً للمغالطة أو الزهو ، أو الظهور على الخصم ، .. ومعنى ذلك ، على

---

(١) السابق ١٤٨ .

(٢) السابق ٤٨ .

وجه الاختصار ، أني كنت أتذوق البيان الإنساني الصادر عن أصحابه فيما يريد أن يقوله كل منهم ، على اختلافهم في المنازع والمشارب التي تتكون منها آداب البشر وعلومهم »[1] .

هذه هي الأسس النظرية والفكرية لقضية التذوق عند الأستاذ شاكر وما دار حولها من ملابسات ، آثرت أن أطيل في تحديدها بكلماته هو حتى يقف عليها القراء . ويبقى أن أشير إلى الأساس التطبيقي لهذه الأفكار النظرية . وهو يتمثل في كتابه « المتنبي » الذي صدرت طبعته الأولى في يناير عام ١٩٣٦ . وصدرت طبعته الثانية في سفرين في عام ١٩٧٧ .

وقبل أن أناقش هذه القضية الجمالية ، أرجو ألا يغضب مني أستاذنا الجليل محمود شاكر ، وألا يعتبر هذا دفاعاً عن طه حسين ، فقد أفضى إلى ربه ، ولا يحتاج إلى دفاع مني أو من أحد ، ثم أرجو أن يعلم الأستاذ الفاضل أني لا أبغي إلا وجه الحق في كل ما سأكتب حول هذه القضية وغيرها من القضايا الفنية التي سأتناولها حول كتابه « المتنبي » .

هذه واحدة ... وأخرى أنني لن أتناول تصور الدكتور طه حسين يرحمه الله للتذوق الفني للشعر ولا للأسس النظرية لمناهجه المفطورة في النقد والدراسة الأدبية . فهي معروفة للقراء وفي كتب متداولة مطبوعة أكثر من طبعته .

ونحن نلاحظ عيباً أسياسياً في منهج الأستاذ شاكر حول هذه القضية ، فهو يتصور أنه المبتدع الأول لفكرة التذوق الفني . وأن تطبيقها على شعر المتنبي الذي تم على يديه ، ليس له نظير في القديم ولا في الحديث . وهو يقرر هذا المعنى صراحة في بعض المقالات التي نشرها في البلاغ تعليقاً على كتاب طه حسين يقول « وتسألني ومن حقك أن تسألني لم هذا التبجح وفيم هذا التعسف ؟ وعلام تدعي حق الوقوف عند هذا الشعر ؟ أكان شعر المتنبي تركة لا يدخل في ميراثها غيرك ، أم هو وقف قد حبسه المتنبي عليك ؟ فأجيبك ومن حقي أن أجيبك ، أن هذا الذي وقفت عنده ونبهت إليه ودعوت إلى النظر فيه ، وسقته في كتابي على سبيل من التدبر والتأمل والتبصر ، إنما هو من شعر المتنبي وليس من شعر غيره ، وقد زعموا أن أكثر من ستين شارحاً شرحوا هذا الديوان ، وأن أكثر القدماء قد ترجموا لأبي

---

(١) السابق ٤٩ .

الطيب وأن عشرات من المؤلفين في هذا العصر قد ترجموا لهذا الرجل وتناولوا شعره على طريقة أهل العصر من التحليل والتشريح . وقد انقضى على ذلك ألف سنة ، ومع ذلك فأنا أجزم لك ، وأصر على هذا الجزم ، أن أحداً من هؤلاء جميعاً لم يقف عند بيت واحد مما وقفت عنده وتكلمت فيه وتأولت معناه ، ووصلته بتاريخ الرجل . وأن أحداً من هؤلاء لم يستنبط من هذا الشعر الذي تدبرته ، شيئاً من الذي استنبطته أنا من الحالات النفسية والعقلية التي كانت تعتلج في صدر المتنبي وفكره »[1] .

وبصرف النظر عن الغلو الذي يبدو على هذا الكلام ، فإن وضع القضية على هذا النحو هو الذي أوقع أستاذنا في هذا العيب الأساسي .

وفكرة التذوق الفني معروفة منذ أقدم العصور ، والذين تذوقوا شعر المتنبي في القديم والحديث قوم كُثْر ، كما أشار نص الأستاذ شاكر .

والأساس النظري لعملية التذوق كما حدده الأستاذ شاكر معروف منذ حدد ابن سلام الجمحي المتوفى في الثلث الأول من القرن الثالث الهجري في مقدمة كتابه (طبقات الشعراء) الأسس الموضوعية لتذوق الشعر بقوله « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان ، ومن ذلك اللؤلؤ الياقوت ، لا يعرف بصفة أو وزن دون المعاينة ممن يبصره »[2] .

ويحدثنا ابن الأثير في المثل السائر عن التذوق الفني وطبيعته الجمالية بقوله « اعلم أن مدار علم البيان على حاكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم ، فإن الدربة والإدمان أجدى عليك نفعاً ، وأهدى بصراً وسمعاً ، وهما يريانك الخَبَرْ عيانا ، ويجعلان عسرك من القول إمكاناً . وكل جارحة منك قلباً ولساناً ، فخذ من هذا الكتاب ما أعطاك ، واستنبط بإدمانك ما أخطاك . وما مثلي فيما مهدته لك من هذه الطريق ، إلا كمن طبع سيفا ووضعه في يمينك لتقاتل به . وليس عليه أن يخلق لك قلباً ، فإن حمل النصال ، غير مباشرة القتال »[3] .

---

(١) السابق (السفر الثاني ٩٦ – ٩٧) .

(٢) طبقات الشعراء ٧ .

(٣) المثل السائر ٣ .

هذه كلها أمور معروفة في القديم والحديث . والجديد فيها ، هو فهمها وصياغتها بطريقة جديدة . أما التذوق نفسه فهو الأمر المتجدد دائماً ولهذا أوافق الأستاذ شاكر على قوله إن تذوقه لشعر المتنبي لم يسبقه إليه أحد وأن كل ما استنبطه من شعره جديد كل الجدة . وهذا أمر طبيعي لأن كل من تتوافر له شروط هذا التذوق عندما نحاول تطبيق أسس التذوق على النصوص الشعرية لا بد أن يختلف تذوقه عما سبقه وما تلاه بحكم أن لكل متذوق طبعاً خاصاً وبصراً متميزاً وثقافة معينة ومزاجاً مختلفاً . ومن أجل هذا تظل التجارب الفنية في حاجة إلى قراءة جديدة متذوقة مستوعبة . ولا شك أن شعر المتنبي أتيح له من الدرس والاستيعاب المتأمل والتذوق الفني ما لم يتح لغيره من الشعر ، ولا يزال الباحثون والدارسون حتى اليوم يجدون فيه جديداً يستهويهم ويجذبهم إلى تذوقه والغوص إلى تجاربه الفنية . والبحث عن قيمه التصويرية والتعبيرية .

لو وضعنا القضية على هذا النحو ، فإن الأمر يستقيم ، ويمكن أن ننظر إلى كتاب الأستاذ شاكر نظرة موضوعية باعتباره دراسة جديدة حاولت أن تضيف اجتهاداً جديداً حول المتنبي وهو اجتهاد محمود يستحق صاحبه أجرين في القضايا التي أصاب فيها كبد الحقيقة . وله أجر واحد فيما لم يصل فيه إلى الصواب .

ولكن ليس معنى ذلك أن الأستاذ شاكر قد غلّق دوننا أبواب الاجتهاد ، وكل من يتجرأ بعده على تذوق شعر المتنبي يكون متهماً بالسطو على تذوقه ، هذا هو الذي نختلف معه فيه بصفة عامة ونختلف معه فيه حول كتاب « مع المتنبي » لطه حسين بصفة خاصة . وليسمح لنا أستاذنا الجليل بهذا الخلاف . حيث لم نجد في كل ما كتبه حول هذا الأمر دليلاً واحداً يقنعنا بما يذهب إليه .

ولطه حسين عشرات الكتب في النقد والدراسات الأدبية تؤكد قدرته العلمية على الفهم والتذوق وحاسته الفنية النافذة إلى جانب ما يتميز به من أداء فني رفيع ونضارة عقلية وخصوبة فكرية . وإنه لشيء محزن أن يصل اللدد في الخصومة ، حداً يجعلنا نسلب طه حسين أخص خصائصه . ونتجاهل أجمل قدراته ، ونصفه بأنه رجل جاهل ليس له بصر بتذوق الشعر ! ! !

ولو سلمنا جدلاً بكل ما جاء في كتاب الأستاذ شاكر حول كتاب طه حسين فإن ذلك لا يصدق إلا على ٩٨ صفحة من الكتاب في طبعته الأولى ، التي أربت على ٧٠٠ صفحة ، لأن الأستاذ شاكر حدثنا في آخر كلماته أنه انتهى عند صفحة

٩٨ . ولكنه عمم الحكم بعد ذلك على كل الكتاب . وهو أمر لا يسلم من الانتقاد .

ومع ذلك فمعظم الانتقادات التي جاءت في كتاب الأستاذ شاكر ، تدور حول أمور بعيدة عن التذوق الفني . مثل الحديث عن نسب أبي الطيب ، وعلاقته بجدته ، وقرمطيته . أو الخلاف حول ترتيب قصائد القسم الأول من ديوانه ، وهي أمور أقرب إلى الجدل العقلي منها إلى التذوق الفني .

والأستاذ شاكر مولع بهذا الجدل ، مولع بهذا الصراع العقلي . ولقد صرفه هذا الولع في كتابه ، عن التفرغ للتذوق الفني . وبذلك تحول كتابه إلى مجموعة من الأقيسة المنطقية والقضايا العقلية أخضع الشعر لسطوتها ليثبت أموراً لا علاقة لها بقضية التذوق الفني . مثل علوية أبي الطيب ، وسجنه لإظهاره هذا النسب . وحبه لخولة أخت سيف الدولة . وترتيبه لقصائد القسم الأول . ثم جاء التذوق الفني شيئاً ضئيلاً على هامش هذه القضايا العقلية . وبذلك أصيب منهج الدراسة بالضمور في جانب والتضخم في جانب آخر .

أما كتاب طه حسين فعلى العكس من كتاب الأستاذ شاكر ، اهتم – أولاً – بالدراسة الفنية والتذوق الجمالي ، وجاءت القضايا الفكرية على هامش هذا التذوق الفني وهو منهج مستقيم في النقد والدراسة الأدبية . ثم إن طه حسين تتبع التطور الفني لشعر أبي الطيب منذ صباه الباكر فشبابه فكهولته ... وربط هذا التطور برحلة حياته واصطراعه مع الأيام وعلاقاته بالناس وطموحه وتطلعاته . وكان يقف عند الظواهر الفنية ويرصد ملامح التطور الجمالية في كل مرحلة من مراحل حياته من خلال تذوق قصائد كاملة تعبر عن التجربة الفنية بكل ظروفها وملابساتها . بينما كان الأستاذ شاكر يكتفي في تذوقه ببعض الأبيات المتفرقة تنتزع انتزاعاً من القصائد . ولهذا نخرج بعد قراءة كتاب طه وقد عشنا حياة أبي الطيب وعرفنا تاريخه الفني والجمالي ، أما كتاب محمود شاكر فيعطينا مجموعة من المعلومات والمعارف والأفكار الجديدة يستخرجها من شعر أبي الطيب ، عمل العقل في استخراجها أكبر من عمل القلب والذوق .

ولست أريد بهذا القول أن أهدر كتاب الأستاذ شاكر فلا شك أنه كتاب جيد ولكن أريد أن أقول إن كتاب الدكتور طه حسين أكثر جودة ، ولست أنكر تذوقه العميق للشعر ، ولكنه ضيّع تأثيره في خلال الجدل العقلي الحار .

على أن تصور محمود شاكر النظري للدراسات الأدبية ومفهومه للتذوق الفني

للشعر يحتاج إلى مراجعات وملاحظات . فلو تأملنا النصوص التي سقناها في هذه الدراسة من كلامه لاكتشفنا للوهلة الأولى أنه يتخذ من الشعر وثيقة نفسية يستخرج منها حياة أبي الطيب وطبائعه وعواطفه وآلامه وأحزانه كما يتخذ منه وثيقة تاريخية تسهم في « تعديل أخبار الرواة القدماء أنفسهم أو تجريحها أو استخلاص الصدق من نصوصها ونفي ما رتبه التذوق » .

وهذا مفهوم غير خصب للتذوق الفني ، يحول العمل الأدبي إلى وسيلة لخدمة غاية خارجية .

وبذلك يتحول الأدب إلى وثائق تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ، أو يصبح انعكاساً مباشراً لحياة الناس وأهوائهم ونزواتهم واصطراعهم في الحياة .

بينما التجربة الأدبية - في نظري - كون لغوي مستقل عن العناصر الأولية التي شكلته . إنها عالم فني ناضج متطور يمور بالحياة ويتدفق بالحركة . وتذوقه الفني يكون من خلال التعرف على أدواته الفنية وقيمه التعبيرية والتصويرية . وسبره بمقاييسه الخاصة وإبعاده عن كل الأمور الخارجية البعيدة عنه .

المقالة التاسعة عشرة

لا تزال قضية التذوق الفني لشعر المتنبي التي أثارها أستاذنا العلامة محمود محمد شاكر بكتابه الكبير المتنبي « في حاجة إلى تناول ، بعد المقال التمهيدي العام الذي تعرضت لها فيه ، قبل ذلك »[1] .

وهي قضية تحتاج إلى تحديد دقيق . وتفصيل عميق . يتناول أسسها الموضوعية ، وتطورها عبر عصور الأدب العربي ، وتصور النقاد والدارسين لطبيعتها ، واختلافهم حولها ، عبر تاريخنا الأدبي الطويل .

وهذا أمر يحتاج إلى كتاب كبير . ولهذا سنكتفي ـ في تناولها في هذا المجال ـ بتحديد بعض الجوانب ، التي تتصل بالنزاع الذي أثاره الأستاذ شاكر حولها في كتابه ، خاصاً بالدكتور طه حسين يرحمه الله .

وأعترف أنني أصدر عن مفهوم نظري للتذوق يختلف عن المفهوم الذي يصدر عنه الرائدان الكبيران .

ولهذا لا بد من أن نحدد – في البداية – أساس هذا الخلاف ، فأنا أعتقد أن العمل الأدبي عالم لغوي له طبيعة مستقلة عن العناصر التي شكلته ، قد تكون هذه العناصر والجزئيات من عالم السياسة أو الصراع الاجتماعي أو وقائع التاريخ ، أو نوازع النفس الإنسانية وتقلباتها . ولكن الأديب يلتقطها ويحولها إلى عمل أدبي – قصة أو قصيدة أو مسرحية أو خاطرة أو دراسة فنية – من خلال تركيبة سحرية خاصة من كلمات اللغة التي يستخدمها ومن خلال موهبته الفنية . وبعد

---

(١) راجع العدد ٥٤ من مجلة الثقافة . وقد تناولت بعض القضايا التي أثارها كتاب الأستاذ شاكر قبل ذلك في فصول ثلاثة نشرت في هذه المجلة على امتداد ثلاثة شهور (يناير – فبراير – مارس ١٩٧٨) .

أن يتم العمل الأدبي ، يتحول إلى كائن مستقل له طبيعته الخاصة ، وقوانينه المتميزة ، وقيمه التعبيرية والتصويرية .

وتذوقه – في نظري يكون بالتعرف على تلك القيم التعبيرية والتصويرية ، وكيف تمكن الأديب من الإبداع الفني . وكيف استخدم أدوات اللغة ، والنفاذ إلى جوهر التجربة الأدبية واكتشاف موهبة الأديب الذي أبدعها .. وكيف حول أحداث التاريخ ووقائع الحياة . وتموجات العواطف واحتدام النفوس ، إلى عالم لغوي جديد ، نعيش من خلاله الحياة بكل صورها وتقلباتها .

هذا كله هو التذوق الفني . وقد أصل من خلال هذا التذوق إلى أفكار كبرى في السياسة او الاجتماع أو التاريخ . وقد أصل إلى منحنيات النفس الإنسانية . وقد أتغير نفسياً وفكرياً وروحياً بما في هذا العمل من أفكار . ولكن لا يغيب عني أبداً – في كل الأحوال – أن هذا العمل الأدبي ، بكل ما فيه من أفكار سياسية وتاريخية ونفسية ، إنما هو إبداع لغوي يختلف عن الحياة . ولهذا لا يجب أن نستنبط منه وقائع وحقائق ونوازن بينها وبين ما في الحياة . أو نأخذها دليلاً على سيرة الأديب أو نصحح بها وقائع التاريخ ، هذه أشياء خارجية لا علاقة لها بالعمل الأدبي ولا يجب أن نقحمها عليه ، بعد أن اكتمل وخرج إلى الوجود .

ولا بد أن يكون متذوق العمل الأدبي على قدر كبير من الثقافة والمعرفة ، خبيراً بأساليب التعبير الفني وصوره ، عليماً بالنظريات العلمية والنفسية والاجتماعية ، ملماً بحقائق التاريخ . وأن يكون ذا حس فني مرهف ، وأن يكون موهوباً مثل الأديب المبدع تماماً بتمام . ولهذا فأنا أعتبر تذوق الناقد ودراساته ، لوناً من ألوان الإبداع الأدبي والفني .

هذا – باختصار شديد – هو رأيي في التذوق ، وهو يختلف عن تصور الدكتور طه حسين في مرحلة من مراحل حياته الأدبية . وقد تطور بعد ذلك مفهومه للتذوق الفني . ولكنه في الفترة التي كتب فيها كتابه « مع المتنبي » كان يؤمن بأن التذوق الأدبي والفني قد يكون وسيلة لاكتشاف حقائق التاريخ والاجتماع ، والوصول من خلاله إلى معرفة حياة الأديب والشاعر .

أما الأستاذ محمود شاكر فيرى أن التذوق الفني أيضاً ، وسيلة من وسائل الكشف عما في النص الأدبي ، من وقائع حياة مبدعه وسيرته ، وطبيعة نفسه ، وظروف عصره .

ولعل هذا هو العيب الأساسي في منهج الرائدين الكبيرين في كتابهما . وإن كان من الحق أن نذكر أن الدكتور طه حسين ، كان يهتم بالأدب والشعر أكثر مما يهتم بالوقائع الخارجية وأكثر مما يهتم بسيرة الأديب والشاعر .

والأستاذ محمود شاكر كان على عكس هذا ، يتخذ التذوق الفني وسيلة لمعرفة حياة الأديب أو الشاعر . على الرغم من أنه – في رأيي – يمتلك حاسة فنية مرهفة وقدرة على التذوق فائقة ، وخبرة بأساليب التعبير الفني عميقة ، وثقافة لغوية وأدبية واسعة وبصراً نافذاً بالشعر العربي القديم وتطوره الفني ، بعبارة محددة : إن طاقته الفنية وموهبته الأدبية وقدرته على التذوق ، تتفوق على الدكتور طه حسين .

ولكنه – للأسف – بدد هذه الطاقة في البحث عن أشياء خارج النص الأدبي . ولو اقتصر تذوقه الفني على الكشف عن عبقرية الإبداع الفني ، لجاء كتابه شيئاً رائعاً ، لا يقاس به كتاب آخر .

على أن اختلافي مع الباحثين الكبيرين في الأساس النظري لمعنى التذوق الفني ، وطبيعة العمل الأدبي ووظيفته ، لا يمكن أن يصرفني عن تقديري لنظراتهما الفكرية والجمالية . والإعجاب بقدرتهما على الوصول – من خلال النص – إلى كثير من وقائع حياة الشاعر العظيم . وملابسات العصر الذي عاش فيه .

ففي كتاب الأستاذ شاكر صفحات كثيرة بالغة الروعة تدل على ذكاء وقدرة فنية عالية . وبخاصة تلك الصفحات التي يستخرج فيها الأصول الفنية لشعر المتنبي ، وتطور ذلك الشعر ، تبعاً لتطور نضجه وظروف حياته .

فهو مثلاً يقف عند القصيدة التي يمدح فيها المتنبي علي بن إبراهيم التنوخي : ومنها :

وإنما الناس بالملوك وما ... تفلح عرب ملوكها عجم
بكل أرض وطئتها أمم ... ترعى بعبد كأنها غنم

أو القصيدة التي يقول فيها :

أذاقني زمني بلوى شرقت بها ... لو ذاقها لبكى ما عاش وانتحبا

أو قوله :

فؤاد ما تسليه المدام ... وعمر مثل ما تهب اللئام
ودهر ناسه ناس صغار ... وإن كانت لهم جثث ضخام
وما أنا منهم بالعيش فيهم ... ولكن معدن الذهب الرغام

أرانب غير أنهم ملوك مفتحة عيونهم نيام

ويعلق على ذلك بقوله « وكانت حكمة المتنبي وبلاغته في هذه الفترة آتية من قبل نظره في أمر نفسه ودخيلتها وخاصتها ، وما يحيط بها وما يؤثر فيها ويثير من كوامنها وعواطفها ، وثبتت فكرته على ذلك ، وطفق يقلب الأمور والأحداث في الدنيا كلها على امتداد نفسه واتساع قلبه وهمته ، فانفجر بين جنبيه ينبوع الكلام المتدفق ، وفيه من قوته ورجولته ، ومن بيانه وفصاحته ، ومن ثأره وعداوته ، ومن تهكمه وسخريته . وخرج مديحه أيضاً عن نهجه الأول ، فصار أدق وأبلغ في أداء المعاني ، وفي تصوير الفكرة باللفظ المقارب . وانقلب من مديح معروف مقلد ضعيف ، إلى مديح لا يراد به الممدوح خاصة ، وإنما يريد به المتنبي أفكاره هو فيمن يحق له أن يمدحهم فوقع في كلامه المبالغة ... والمبالغة في شعر أبي الطيب ، ليست كالمبالغة في شعر غيره من الشعراء فهو إذا ذكر الممدوح وبالغ في صفته ، فإنما يعطي الشعر حق نفسه من أفكاره في عظمة الرجال الذين يمدحهم في زمنه ، وكان يود أن يمدحهم بهذا الشعر ، ويحفظ لهم فيه صورة حية باللفظ الناطق البليغ »[1] .

ونحن نعجب بهذه النظرات الذكية التي يربط فيها الأستاذ شاكر تطور شعر المتنبي في المدح بتطوره النفسي والروحي ، وإحساسه الحاد بتفوقه ، ونعجب بقوله بعد هذه الفقرة : « فكانت دراسة قلبه ومعرفة ما يحز فيه من الآلام ، ثم المعاني التي تتولد من هذه الآلام ، أصلاً من الأصول العظيمة في نبوغه ، ثم في طبع شعره بطابع لا يخفى على ناظر أو متأمل »[2] .

ونعجب بقوله تعليقاً على تطور شعر المتنبي ، بعد أن اتصل ببدر بن عمار الأسدي « وفي جوار بدر بن عمار الأسدي ، بدأت عصبية أبي الطيب تسفر عن وجه ، وتجلو عن نفس الشاعر ظلمات قد ضربت عليها حجابها ، وهيأت شاعريته لما يستقبله لدى سيف الدولة العدوي العربي هازم الروم وقامع الدسائس الفاطمية بالشام .... أحب أبو الطيب بدر بن عمار ، وأحبه بدر وأكرمه ورفعه إليه وعزّزه ونصره على أعدائه من العلويين وأتباعهم بطبرية وما جاورها ... كان أبو الطيب

---

(١) محمود محمد شاكر : المتنبي (السفر الأول) ١٣٠ – ١٣١ .

(٢) المصدر ١٣١ .

مهضوماً مطارداً ، وكان قلبه ممتلئاً من آثار الظلم التي أوقعها جبابرة العصر بالعرب ، وكان فكره متتبعاً لدهاء دهاة السياسة الذين كانوا يعملون على قلب الدولة أو تمزيق شملها بالشعوبية العجمية البغيضة المبغَّضة إليه . وكان يرمي ببصره فلا يجد العربي الذي يأوي إليه ، فإن وجده فبينه وبينه أهوال . فلما وجد بدراً ، ووجد في قلبه وفكره ، مثل الذي في قلبه وفكره ، توقد الرجل الشاعر ، توقد النار المستعرة ، قد وجدت طعامها من الحطب »[1] .

وسر إعجابنا بهذه النظرات المنتشرة في كتاب الأستاذ شاكر ، هو ما يحيط بها من قدرة فائقة على التذوق وعرض ذكي باهر . ثم هي في النهاية أفكار تتفق مع حقيقة ما يحيط بالمتنبي وظروفه كما حدثنا المؤرخون .

فنحن نعجب – إذن – بالموهبة الفنية للمتذوق ، وقدرته على التصوير والتعبير ، نعجب ببراعته في استنباط الأفكار من النصوص ، والنفاذ إلى جوهر التجربة الشعرية .

ولكن هذا المنهج لا يسلم من المخاطر ، فقد يتزلق صاحبه إلى تعميمات مسرفة . وقد يضلل صاحبه إذا أسرف في الاعتماد عليه . وقد يمعن الناقد الذي يستخدم هذا المنهج في الاعتماد عليه ، ويتصور أن ما يصل إليه بالتذوق الفني والاستنباط ، يرقى إلى درجة الحقائق التاريخية . وهنا تظهر ثمرة الخلاف بيننا وبين أصحاب هذا المنهج الأدبي . وخاصة أستاذنا محمود شاكر . فهو مثلاً يعتز بأنه أول من اكتشف من خلال تذوق شعر المتنبي :

- أنه علوي النسب . وأن مأساة حياته تمثلت في إخفاء هذه النسبة .
- وأن المتنبي لم يدع النبوة ، وإنما حبس من أجل إظهار نسبه العلوي .
- وأنه كان يُحِبُّ خولة أخت سيف الدولة .

ومع استمتاعي بالمقدمات الفنية التي تمثلت في تذوق شعر المتنبي ، التي قام بها أستاذنا شاكر ، فإنني أخالفه في اعتباره النتائج التي وصل إليها ، حقائق تاريخية .

وهذا الخلاف مبعثه هذا الأصل النظري الذي يعتنقه كل واحد منا لفكرة التذوق الفني ، وطبيعة النص الأدبي – فالأستاذ شاكر – كما أوضحت – يرى أن النص الأدبي صورة لحياة مبدعه ، ومرآة لعصره ، وسجل لتاريخ قلبه وفكره .

---

(١) المصدر ١٤١ – ١٤٢ .

ويرى أن الدارس الناقد ، يستطيع – من خلال التذوق الفني – أن يصل إلى حقائق في مثل قوة الحقائق التاريخية ، عن أحداث حياة مبدعه . وظروف عصره . وتقلباتِ أيامه .

أما أنا فأرى أن العمل الأدبي ، عالم مستقل له طبيعته الخاصة . وكل ما فيه من أحداث وأفكار ووقائع فهي خاصة به وبطبيعته الفنية . ولا علاقة لها بالعالم الخارجي ، حتَّى ولو كانت بعض عناصرها من جزئيات هذا العالم الخارجي ، لأن الأديب أو الشاعر يحور في الوقائع والأفكار والأحداث ، ويمزج بينها . ويفرق المجتمع ، أو يجمع المتناقض . وأحياناً يبث في عمله الأدبي الأشياء التي حرم منها وكان يتمنى أن يصادفها في الحياة . وأحياناً يهرب من الأحداث التي تشبه أحداث حياته ، حتى لا يعري نفسه أمام الناس . حتى الأديب الذي يحب تعرية نفسه أمام قرائه ، لا يقدم أحداث حياته في عمله الأدبي ، كما هي . وإنما يحور فيها ويزين وينمق لتخرج بالصورة التي ترضيه هو ، لا بالصورة التي وقعت .

ولهذا لا أظن أن هذه الأشياء التي اهتدى إليها الأستاذ شاكر – من خلال تذوقه لشعر المتنبي – ترقى إلى درجة الحقائق التاريخية . لأن وقائع التاريخ وأحداثه بسير الأدباء والمفكرين لها طرق خاصة في إثباتها وتمحيصها ومعرفتها . وليس من بين هذه الطرق ، التذوق الفني والأدبي لشعر الشعراء وأدب الأدباء .

وعيب هذا المنهج الذي يتكئ على التذوق الفني ، لاكتشاف الحقائق والأحداث ، أنه يفتح الباب على مصراعيه ، لاختلاف الناس حول الواقعة الواحدة ، والحدث الواحد والفكرة الواحدة . دون أن يكون عندنا معيار موضوعي للوصول إلى الحقيقة ، كما في مناهج التاريخ ، لأن الأمر – أولاً وأخيراً – مبني على التذوق الفني ، وكل واحد له ذوق خاص وطبيعة متميزة ، ومهما كانت هناك من أسس موضوعية لضبط التذوق الفني ، فسيبقى المجال دائماً مفتوحاً للمسة ذاتية .

ولنضرب مثلاً تطبيقياً من كتاب الأستاذ شاكر نوضح به هذه المناقشات النظرية التي طالت وامتدت .

الأستاذ شاكر يريد – مثلاً – أن يحدد موعد زواج المتنبي من خلال تذوقه لشعره : فتأمل معي كيف فعل ذلك . ولنترك له المجال ليحدثنا بأسلوبه هو عن طريقة هذا التحديد : يقول :

« وكان المتنبي لسنته تلك ، سنة ٣٢٣ عزباً لا يأوي إلى سكن من النساء ،

ولعل جدته رأت أن تهدئ منه قليلاً بالزواج ، فزوجته على غير رغبة منه ، قريباً من سنة ٣٢٥ هـ قبل خروجه من الكوفة ، وذلك لأن المتنبي بعد مرجعه إلى الشام سنة ٣٢٦ ذكر لأول مرة في شعره ، الأبوة ، فمما عرفناه من خلق أبي الطيب ، أنه إذا نزل به أمر ، أو جَدَّ في حياته جديدٌ ، فسرعان ما يتلجلج ذلك في صدره ، ولا يستقر حتى يشير إليه في شعره ، لكثرة ما تلد الحوادث في شاعرية هذا الرجل من المعاني والآراء .

قال أبو الطيب في قصيدة يمدح بها أبا أيوب أحمد بن عمران قريباً من سنة ٣٣٢ يذكر المرأة :

وتـرى المـروة والفتـــوة والأبـــو ة في كـــلّ مليحـــة ضراتهـــا
هـــن الثـــلاث المانعـــاتي لـــذتي في خلـــوتي . لا الخـــوف من تبعاتها

ولعل ولده هذا الذي ذكره في قوله « الأبوة » هو « محسد » الذي ورد ذكره في خبر مروي ، وهو بواسط ، سنة ٣٥٤ ، وفيه أنه أجاز شعراً أنشد ، وورد ذكره أيضاً في مقتل المتنبي ، وأنه قتل معه ، فلو فرضنا أنه قتل وهو في الثلاثين من عمره أو أقل ، لكان هذا التاريخ الذي حددناه لزواج المتنبي ، هو أقرب إلى الصواب إن شاء الله »(١) .

وهذا نص لا يحتاج إلى تدبر طويل لتثبت مزالق هذا المنهج الذي اصطنعه أستاذنا شاكر . فليس يكفي أن يذكر المتنبي كلمة «الأبوّة» بصورة عارضة لا تدل على شيء لنستدل منها على أنه يعاني تجربة الأبوة ، وأن هذه التجربة استبدت به واستأثرت بحياته الفنية حتى خرجت في هذه القصيدة . ولو سلمنا جدلاً أن هذا الاستنباط سليم ، وأن هـذا التعليل مستقيم ، لما جاز لمحمود شاكر أن يحدد تاريخ هذه الزيجة على هذا النحو (قريباً من سنة ٣٢٥) مفترضاً أن « محسداً » مات وعمره ثلاثون عاماً ، لأن الذي يموت وعمره ثلاثون عاماً (في رمضان عام ٣٥٤) ، يكون قد ولد في رمضان ٣٢٤ ، ولا بد أن يستغرق زواج والده وبقاؤه في بطن أمه نحو عام على الأقل ، وبذلك يكون زواجه في نحو عام ٣٢٣ لا في عام ٣٢٥ كما حدد الأستاذ شاكر . ولست أدري هل كان الأستاذ شاكر محتاطاً وهو يقول في النص أن جدته زوجته « قريباً من سنة ٣٢٥ » وهل يمكن عقلاً أن

---

(١) المصدر السابق ١٢٠ – ١٢١ .

تكون سنة ٣٢٣ قريبة من عام ٣٢٥ الذي حدده ؟

والتعليل الذي بنى عليه الأستاذ شاكر فرضه ، غير دقيق ، فهو يرى أن أبا الطيب كان إذا وقع في حياته حدثٌ ظل يتلجلج في صدره حتي يخرجه في شعره ، ونحن لا نسلم بهذا القول على إطلاقه ، فليس الشاعر جهازاً من أجهزة الراديو يستقبل الأحداث ويرسلها للناس . فهناك أحداثٌ تقع للشاعر فلا يلتفت إليها . وقد تكون أخطر من الأحداث التي يتناولها في شعره . فدواعي الشعر وطبيعة الإلهام الفني ليست على هذه الميكانيكية .

وهناك أحداث كثيرة زلزلت كيان المتنبي وأثرت في نفسه ، وظلت تعتلج في وجدانه ولم يخرجها أبداً في شعره ، من أهمها حادثان أعتقد أنهما أثَّرا في نفسه تأثيراً ، يقربُ من تأثير مولد أول طفل له ، وهما موت والده ووالدته .

ومن العجيب أن أستاذنا الدكتور طه حسين اتخذ من صمت المتنبي عن رثاء والده ، دليلاً على ضعة أصله . ودفعه هذا إلى الشك في نسبه .

ومن الطريف أن الأستاذ محمود شاكر ، هاجم طه حسين في حدة واتهمه بالجهل والتخليط لهذا الموقف . وقال عن هذه العلة : « إنما هي علل واهية ، وأسباب واهنة المتعلق بها كالمتعلق بخيوط بيت العنكبوت .... ولا تجد في الناس من يطيق أن يتابع الدكتور طه في شكه من أجل علل كهذه العلل ، فإن وجدته فلن تجد من يتابعه في أنها دليل على أن المتنبي لم يكن يعرف أباه »(١) .

إذن لماذا يطلب منا الأستاذ شاكر أن نتابعه ونتفق معه في قوله أن أبا الطيب كان يسجل في شعره كل الأحداث الهامة التي مرت في حياته وأثرت فيه . ثم نتخذ منها دليلاً يدعم واقعة محددة هي زواجه . لمجرد أنه ذكر كلمة الأبوة بصورة عارضة في بيت من قصيدة .

على أنني لا أدري كيف يعلل الأستاذ شاكر صمت أبي الطيب عن تسجيل هذه التجربة قرابة سبعة أعوام ، حيث ان هذه القصيدة لم يقلها إلا في عام ٣٣٢ كما يحدثنا الأستاذ شاكر ؟

هل تركها تختمر في نفسه وتتلجلج في صدره طوال هذه المدة ؟

وفي رأيي أن كل هذا كان ثمرة من ثمار هذا الفهم لمعنى التذوق الفني .

---

(١) المصدر السابق (السفر الثاني) ص ٣٠ – ٣١ .

ولو أن الباحث الفاضل نظر إلى هذه القصيدة في إطارها الطبيعي بعيداً عن الفروض العقلية والموازنات بالعالم الخارجي ، لما كبدها هذا العناء ، ولما أرهقها بهذا العبء الذي نَاءتْ تحته .

كل هذا النقاش – بطبيعة الحال – كان مع افتراضي الجدلي أنني أوافق الأستاذ شاكر على مفهومه لمعنى التذوق الفني . ولكني كما ذكرت أختلف مع مفهومه .

ولو قدر لي أن أتذوق هذه القصيدة التي انتزع منها الأستاذ شاكر هذين البيتين ، لتناولتها كاملة وهي نحو أربعين بيتاً ، واعتبرتها تجربة فنية متكاملة ، ولفسرت المقدمة الغزلية على ضوء التقاليد الفنية لشعر المتنبي ، والبناء الفني للقصيدة وتتبعت الخيط الأساسي في التجربة ، ولخرجت بمعنى يخالف المعنى الذي توصل إليها أستاذنا الجليل . فالقصيدة في مدح أبي أيوب بن عمران . وتبدأ بمقدمة غزلية . ومطلعها :

سِرْبٌ محاسِنُه حُرِمْتُ ذواتِها   دانِي الصفات بعيدُ موصوفاتِها

والخط الأساسي في هذه المقدمة الغزلية وغيرها من الأبيات المنتشرة في القصيدة حول النساء ، يدل على أن أبا الطيب بعيد كل البعد عن الارتباط بهن زوجات أو حبيبات . هو يعشق صفاتهن ولكنه بعيد عن ذواتهن ، وهو شغوف بما في خمرهن ولكنه يعف عن أبدانهن :

إني على شغفي بما في خمرها   لأعِفُّ عما في سراويلاتها

وبعد هذا البيت البيتان اللذان ذكرهما الأستاذ شاكر في نصه ، وهما لا يخرجان عن هذا الخط الأساسي ، وذكر المروءة والفتوة والأبوة يعني جوهر الرجولة والمسئولية في نظر المتنبي ، وهو يتهيب هذه المعاني ويحتشد لها وتؤرقه وتمنعه لذته في خلوته ، لأنه يقدسها ولا يخاف من تبعاتها . وهناك بيت يصرح فيه المتنبي أنه خاف الزواج حتى لا ينجب ذرية لا قيمة لها في الدنيا :

في الناس أمثلة تدور حياتها   كمماتها ومماتها كحياتها
هِبْتُ النكاح حِذارَ نسلٍ مثلَها   حتى وفَرْتُ على النساء بناتها

والبيت الثاني صريح في أن المتنبي لم يتزوج ولم ينجب وأنه وفر على النساء بناتهن . ومع ذلك فلا يمكن أن أفهمه إلا في إطار القصيدة ، ولا يمكن أن أوازن بينه وبين العالم الخارجي وأقول إن المتنبي لم يتزوج ولم ينجب حتى عام ٣٣٢ ، لأن النص الأدبي في نظري عالم مستقل عن العالم الخارجي له قوانينه الخاصة

به ولا يمكن أن أستخرج منه حقائق ، أحكم بها على ما في العالم الخارجي . كما فعل أستاذنا محمود شاكر في معظم صفحات كتابه المتنبي . وكما فعل طه حسين في جزء صغير جداً من صفحات كتابه مع المتنبي .

وسأضرب صفحاً عن كل الأفكار والآراء التي توصل إليها الباحثان من خلال تذوقهما لشعر المتنبي ووازنا بينها وبين أحداث التاريخ ووقائع الحياة وسيرة أبي الطيب .

ولكن ماذا يبقى بعد هذا للأستاذ شاكر ؟ وماذا يبقى للدكتور طه حسين ؟

المقالة العشرون

كان الهدف من الفصول السابقة التي كتبتها تحت هذا العنوان ، أن أحتفي بصدور كتاب أستاذنا المفكر الأديب محمود محمد شاكر « المتنبي » بسفريه الكبيرين اللذين يضمان أربعة كتب كما أشرت من قبل .

والاحتفاء بكتب المفكرين الرواد ليس حتماً أن يكون مدحاً خالصاً . وتقريظاً صرفاً لما فيها من آراء وأفكار . فقد تكون مناقشة الأفكار والقضايا التي تثيرها أمثال هذه الكتب ، والاحتشاد لذلك ، دليلاً مؤكداً على احترام الباحثين لها ، واهتمامهم بها . كما تكون دليلاً جديداً على حيوية هذه الكتب ، وتجددها المستمر ، وقدرتها على الإلهام والتأثير .

ولهذا لم يطف بذهني – وأنا أكتب الفصول السابقة – أنني أسيء إلى كتاب أستاذي محمود شاكر فأنا أحد المعجبين بهذا الرائد الكبير . وأحد الذين يكنون له كل إعزاز وتقدير .

ويعتبرونه الامتداد المثقف الذكي المتطور لمصطفى صادق الرافعي ، والأعلام الرواد الذين حملوا لواء الأصالة والمعاصرة في تاريخنا الثقافي الحديث .

كما أردت أن أحرر قضية كثر الحديث فيها أخيراً في الساحة العربية . تتصل بأستاذنا الدكتور طه حسين يرحمه الله وقيمته الفكرية ، وقدراته الفنية والأدبية . فقد حاول بعض الناس أن يسقط طه حسين من تاريخنا الفكري والأدبي بحجج واهنة متهافتة ، تحولت إلى شهادة وفاة لأصحابها فماتوا وهم أحياء ، بينما ظل طه حسين حياً مؤثراً حتى بعد أن انتقل إلى رحاب الله .

وكان صدور كتاب الأستاذ شاكر فرصة لبيان قيمة الرائدين العظيمين ، فلا شك أن كتاب المتنبي في طبعته الجديدة ، وبما يحمل من مقدمات ومقالات

قديمة ، يمثل أكبر حملة ذكية واعية على طه حسين وأدبه ، بعد كتاب « تحت راية القرآن » لمصطفى صادق الرافعي يرحمه الله .

فمحمود شاكر ند لطه حسين يملك قدراته الأدبية والفكرية . وربما تفوق عليه في عملية التذوق الفني والجمالي للشعر العربي القديم . ومن هنا تجيء أهمية ما يكتب . مهما كان مختلفاً مع معتقداتنا الفكرية والجمالية .

فما بالك وأنا أعتبر طه حسين والعقاد والزيات وأحمد أمين ومحمود شاكر وزكي مبارك قادة نهضتنا الأدبية والفكرية الحديثة . مهما تنوعت تصوراتهم للأصالة والتجديد .

على أن اهتمامي كان مركزاً على الخلاف الذي ثار بين محمود شاكر وطه حسين ، حول طبيعة الدرس الأدبي ، كما تجلى في كتاب الأستاذ شاكر « المتنبي » وكتاب الدكتور طه حسين (مع المتنبي) . ولا أريد أن أكرر ما قلته في الفصول السابقة . ولكن لا بد من أن أشير إلى أن كتاب طه حسين عن المتنبي من أحسن الدراسات الأدبية التي تناولت شعر المتنبي وأدقها وأعمقها نفاذاً إلى ما في شعر هذا الشاعر الكبير من قيم جمالية وفنية . لأن طه حسين من أوائل المثقفين العرب في تاريخنا الحديث ، الذين جمعوا بين الثقافة العربية الأصيلة ، ونهلوا من نبعها الأصيل ، ودرسوها درساً منتظماً في الأزهر الشريف – صانه الله وحفظه حصناً أميناً للعروبة والإسلام – وتكونت عقليته هذا التكون الأزهري العميق ، الذي يمنح الإنسان قدرة فائقة على الفهم والإدراك والاستيعاب . وبصراً عميقاً بالدين واللغة وعلومهما . ثم جمع إلى هذه الثقافة العريقة الأصيلة ثقافة أوروبية حديثة أطل عليها من خلال اللغة الفرنسية التي أتقنها . ومن خلال الدراسة المنتظمة في جامعة باريس واختلطت الثقافتان في نفسه وتحولتا إلى دماء جديدة ، وزودته بمركب جديد يجمع بين الأصالة والمعاصرة في إطار واحد ، إلى جانب موهبته الأدبية ، وطاقاته الفكرية الخاصة ، ومزاجه العقلي المتميز وسلوكه العلمي الخلاق ، ومثابرته ودأبه وقدرته على مواصلة القراءة والكتابة حتى آخر أيام حياته الممتدة التي تجاوزت الثمانين .

كل هذا إلى جانب عاهته التي كان لها أكبر الأثر على عقله وفكره وسلوكه .

طه حسين – إذن – جمع بين الموهبة والثقافة . وجمع بين الشرق والغرب . وجمع بين الفكر والفن . وهو لهذا امتداد لرفاعة رافع الطهطاوي ومحمد عبده

رائدي التجديد والتأصيل في فكرنا العربي الحديث .

ولعل هذا هو السر في أن هؤلاء أثروا تأثيراً عميقاً في الوجدان العربي ، والذوق العربي والفكر العربي ، بينما اندثرت دعوات غريبة مشبوهة رفعت شعار التجديد ، من أهمها دعوات لطفي السيد وشبلي شميل وسلامة موسى ، وتبددت أدراج الرياح .

فإذا ما جاء هذا الرائد العظيم ليكتب كتاباً عن المتنبي في عام ١٩٣٦ بعد أن أصدر نحو عشرة كتب وبحوث تناولت بالدرس الأدبي والتذوق الفني والجمالي الشعر العربي في عصوره المختلفة – جاهلية وأموية وعباسية وحديثة – فلا بد أن يقدم حصيلة ثقافته وفكره وقدرته على التذوق الفني المرهف في هذا الكتاب .

فقد درس المتنبي دراسة عميقة : تتبع صباه وشبابه وحياته ونسبه ومقامه في الكوفة وبغداد وطرابلس واللاذقية وشمال الشام .

وتتبع تطوره الشعري في ظل الأمراء : الأوراجي وبدر بن عمار وابن طغج وأبي العشائر .

ووقف طويلاً عند نضجه الشعري وتحوله الفني ، بعد أن اتصل بسيف الدولة .
فكتب نحو مائة صفحة عن شعره في سيف الدولة ووصفه لحروبه الداخلية والخارجية ورثائه لأقاربه وتعريضه بأعداء سيف الدولة من أصحاب السلطان . ثم تناول شعره في كافور ، ثم شعره بعد أن عاد إلى الكوفة وبغداد ثم شعره في ابن العميد وعضد الدولة .

تتبع هذا الخط البياني الممتد لحياة المتنبي وشعره وسلوكه في استقصاء علمي دقيق .

ويعنيني من كل هذا جانب واحد ، هو جانب التذوق الفني والجمالي ، لشعر المتنبي . فأنا أختلف مع أستاذنا الدكتور طه حسين يرحمه الله ، في محاولاته التأريخ لأبي الطيب وتوقيت رحلاته وقصائده من خلال تذوق شعره ومحاولة التشكك في نسبه وغيرها من الأمور التي لا أظن أن طه حسين مصيب فيها . كما اختلفت في ذلك مع الأستاذ محمود شاكر .

ولكن يبقى تذوقه العميق للشعر كفن جميل . والنفاذ إلى ما فيه من قيم جمالية . وما فيه من تصوير وتعبير . وارتباط هذا الفن بالبيئات التي اختلف إليها أبو الطيب ، وأثر هذه البيئات على تطور شعره .

فلشعره في البيئة العراقية مذاق ، وكذلك في البيئة الشامية والبيئة المصرية والبيئة الفارسية .

ولقد فطن طه حسين منذ وقت مبكر إلى العلاقة بين موسيقى الشعر والتجربة الفنية . وأشار إلى قدرة المتنبي على استغلال هذه العلاقة ، وقدرته على استخدام الحروف والكلمات واستخراج خصائصها الصوتية وإيحاءاتها وظلالها . وتفجير شحناتها التعبيرية والتصويرية . كما أدرك منذ وقت مبكر أيضاً أن العمل الشعري لا بد أن تتوافر له – أولاً – القيم الفنية والجمالية . وهي التي تمنحه القيمة الحقيقية .

وأعتقد أن طه حسين وصل إلى ذروة الإبداع النقدي في الصفحات التي كتبها عن شعر المتنبي في ظل سيف الدولة . وهذا وحده يكفي لأن نقول إن كتاب « مع المتنبي » من أعظم الدراسات النقدية التي تناولت شعر أبي الطيب ، وهو في رأيي أعظم كتب طه حسين ، لا أستثني ـ في الأدب الجاهلي ولا تجديد ذكرى أبي العلاء ولا مع أبي العلاء في سجنه ـ وهي كتب قيمة .

ليس معنى ذلك أنني لا أختلف مع طه حسين ، كما يتبادر إلى بعض الأذهان . فالحق أنني ضد شطحات طه حسين كلها التي بدأت بمحاولاته الغض من أعلامنا أو الخروج على بعض تقاليدنا ومقدساتنا . وأعتبرها شطحات . وعندي لها التفسير النفسي والاجتماعي . وقد أشرت إلى ذلك في غير هذا المجال[1] وأنا ضد بعض تحليلاته في كتبه « الشعر الجاهلي » والفتنة الكبرى الجزء الأول والثاني .

وأنا ضد سلوكه السياسي وتقلباته المتعددة .

ولكن هذه الأمور جميعاً لا تقلل من قيمته ولا تزحزحه عن مكانته كرائد من أعظم رواد ثقافتنا الحديثة . ولكن هل يعني هذا أنني لا أهتم بمكانة الأستاذ محمود شاكر الثقافية . أو أنني أغض من كتابه « المتنبي » ؟ .

وأعتقد أن الذين تابعوا هذه الفصول التي تناولت فيها قصة أبي الطيب المتنبي بين محمود شاكر وطه حسين ، يستطيعون أن يدركوا إعزازي لأستاذنا الرائد الكبير محمود محمد شاكر ، واعجابي بكتابه المتفرد الذي هز الركود الأدبي منذ سادس الثلاثين من هذا القرن .

وأقرر في ختام هذه الفصول أن كتاب الأستاذ شاكر من أمتع الكتب التي

---

(١) راجع تطور النقد العربي الحديث في مصر « الفصل الخاص بطه حسين » للمؤلف .

تناولت المتنبي وشعره . واختلافي معه في بعض الأصول النظرية التي تصدر عنها لا يقلل من إعجابي ، حتى بالموضوعات التي لا أتفق مع الأستاذ شاكر حولها . مثل محاولاته في إثبات علوية المتنبي . وحبه لخولة أخت سيف الدولة . لأن رائدنا الكبير ، يقدم بين يدي أحكامه حيثيات تتسم بالذكاء الحاد والإدراك العميق ، وترفدها ثقافة إنسانية غزيرة ، ويحليها – في العرض والتناول – إطار فني رشيق ، وتناول أدبي جذاب . وهذه خصائص تشعرك بالغبطة الروحية والمتاع العقلي الكبير .

أما أفكار الأستاذ شاكر بصورة عامة ، فإنني من المتعاطفين معها منذ وقت بعيد ، وإذا كنت أخرج طه حسين من قائمة اتهاماته ، وتطبيق تصوره الفكري على أفكاره وأدبه ، فلا يعني هذا أنني أختلف معه في هذه الأفكار . ولكنني أختلف معه في التطبيق والمثال .

مثلاً أنا أرى أن أضع مكان طه حسين في مقدمات الأستاذ شاكر وخاصة في السفر الأول « سلامة موسى » فهو وحده الذي ينوء بإثم كل الإتهامات التي صبها أستاذنا شاكر على طه حسين .

وأظن أن الاختلاف في المثال والتطبيق مما تسمح به طبيعة الدراسات الانسانية . أما الأفكار نفسها فقد عبرت عن رأيي فيها في المقال الأول من هذه المقالات بقولي « هذا الكتاب من أدق الوثائق الفكرية والنفسية في تاريخنا المعاصر ، وهو يحمل بين سطوره تصوراً فكرياً متكاملاً لفساد حياتنا الثقافية في نصف قرن . ويقدم تحليلاً عميقاً لأسباب هذا الفساد .... ويكاد يكون الأساس الفكري لمدرسة جديدة في حياتنا الثقافية تملك الإلهام والتأثير والقدرة على خلق تيار فكري جديد يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، ويمزج الماضي بالحاضر ويستخرج منهما مركباً جديداً فيه كل عراقة الماضي وعبقه وأريجه ونضارة الحاضر وجدته وتألقه وحيويته » .

تحية لأستاذنا محمود شاكر ورضي الله عنه ، وأطال بقاءه ومتعه بحياة فكرية موفورة ●

الفهرس

القسم الثانى

مؤلفات الدكتور عبد العزيز الدسوقى

أولا : كتب فى النقد والدراسات الأدبية

عناوين الكتب :

١ ـ ملامح القصة فى مصر	(١٩٤٧)	(دار الفكر الحديث)
٢ ـ الوصف الفنى دراسة فى علم الجمال	(١٩٤٧)	(مطبعة مصر والسودان)
٣ ـ جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث	(١٩٦٠)	(طبعة اولى معهد الدراسات العربية العالية)
٤ ـ جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث	(١٩٧٠)	(طبعة ثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب)
٥ ـ أعلام الشعر الحديث أحمد زكى أبو شادى	(١٩٧٠)	(المكتب التجارى ـ بيروت)
٦ ـ تاريخ النقد العربى الحديث (الجزء الأول)	(١٩٧٠)	(الهيئة المصرية العامة للكتاب)
٧ ـ روضة المدارس نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية	(١٩٧٧)	(الهيئة المصرية العامة للكتاب)
٨ ـ القرشى شاعر الوجدان	(١٩٧٦)	(سجل العرب بالقاهرة)
٩ ـ تاريخ النقد العربى الحديث (الجزء الثانى)	(١٩٧٧)	(الهيئة المصرية العامة للكتاب)
١٠ ـ تطور النقد العربى الحديث فى مصر	(١٩٧٧)	(الهيئة المصرية العامة للكتاب)

١١ ـ محمود حسن إسماعيل
مدخل إلى عالمه الشعرى (١٩٧٧) (دار المعارف)
١٢ ـ نحو علم جمال عربى (طبعة
ثانية) (١٩٨٠) (مجلة صوت القاهرة)
١٣ ـ فى عالم المتنبى رؤية فنية (١٩٨١) (دار الشروق)

ثانيا : أعمال ابداعية

١٤ ـ الرماد (مجموعة أقاصيص) (١٩٤٦) (مطبعة مصر والسودان)
١٥ ـ دموع الراهب (مسرحية) (١٩٤٨) (مطبعة الواجب)
١٦ ـ من سفح الحياة (ديوان
شعر) (١٩٥٠) (مطبعة الرويعى)
١٧ ـ شاطئ العمر (ديوان شعر) (١٩٥٧) (مطبعة الرساله)
١٨ ـ سقوط الزمن (رواية) (١٩٧٠) (مطبعة الرسالة)

ثالثا : دراسات قومية وتاريخية

١٩ ـ البطل الثائر (عن أحمد
عرابى) (١٩٤٧) (مطبعة مصر والسودان)
٢٠ ـ الحركات الحديدة (أحمد
حسين) (١٩٥٢) (دار الفكر الحديث)
٢١ ـ الأمة العربية (١٩٥٥) (مطبعة التحرير)
٢٢ ـ فجر العرب (١٩٥٨) (مطبعة التحرير)
٢٣ ـ الكيان العربى (١٩٦٠) (مطبعة التحرير)

رابعا : تحقيق وتقديم ودراسة

٢٤ ـ الوسيلة الأدبية إلى العلوم
العربية (١٩٨١) (الهيئة المصرية العامة للكتاب)

خامسا : بحوث ودراسات مطولة
نشرت فى مجلة الثقافة على حلقات

عناوين الأبحاث :

١ ـ موسيقى الشعر الحر (بين أبى شادى وتلاميذه)	(١٩٧٥)	(مجلة الثقافة)
٢ ـ ثورة التراث	(١٩٧٦)	(مجلة الثقافة)
٣ ـ التأريخ للمجلات الأدبية	(١٩٧٦)	(مجلة الثقافة)
٤ ـ صالح جودت والمطولات الشعرية	(١٩٧٧)	(مجلة الثقافة)
٥ ـ يوسف السباعى : مدخل إلى عالمه الروائى	(١٩٧٨)	(مجلة الثقافة)
٦ ـ شوقى ضيف رائد الدراسات الأدبية	(١٩٧٨)	(مجلة الثقافة)
٧ ـ معارك الأدباء	(١٩٨١)	(مجلة الثقافة)
٨ ـ عبقرية القرآن	(١٩٨١)	(مجلة الثقافة)
٩ ـ عبقرية الحديث النبوى	(١٩٨١)	(مجلة الثقافة)
١٠ ـ أزمة العمل العربى	(١٩٨١)	(مجلة الثقافة)
١١ ـ الوعى الجمالى	(١٩٨٢)	(مجلة الثقافة)
١٢ ـ الباقلانى وعلم الجمال	(١٩٨٢)	(مجلة الثقافة)
١٣ ـ الرمانى عالم الجمال	(١٩٨٢)	(مجلة الثقافة)
١٤ ـ وحى الثقافة (افتتاحية المجلة) بين عامى	(١٩٧٣ ـ ١٩٨١)	(مجلة الثقافة)
١٥ ـ كشكول (كتابات نقدية) بين عامى	(١٩٧٨ ـ ١٩٨١)	(مجلة الثقافة)

رقم الايداع ٣٦٣٤ ١٩٨٨
الترقيم الدولى . ٩ ـ ٢٢٨ ـ ١٤٨ ـ ٩٧٧

مطابع الشروق
القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف: ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - برقيا: شروق - تلكس: 93091 SHROK UN
بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣ - برقيا: داشروق - تلكس: SHOROK 20175 LE